22. 481

S

Edgar
Papu

Apolo sau ontologia clasicismului

Editura Eminescu

II224.481

BCU ASIGNRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAȘI
II 224481

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Edgar Papu

Apolo sau ontologia clasicismului

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

S
SINTEZE

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

COPERTA SERIEI: JÁNOS BENCSIK

D

Edgar
Papu

Apolo sau ontologia clasicismului

1985
Editura Eminescu
BUCUREȘTI, PIAȚA SCÎNTEII 1

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Edgar
Papu

Apolo
sau
ontologia
clasicismului

B. C. U. „M. Eminescu"
IAȘI
Ocu 598653

1995
Editura Eminescu

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Prezentare

Clasicismul este semnul unei maturități, și poate și al unei renunțări bărbătești. Este achitarea unei datorii demult contractate.

Am fost considerat multă vreme un eseist clasic, ca atare, atunci cînd s-a anunțat cartea mea despre baroc, se întrebau unii cum voi înfrunta această materie cu totul anti-clasică. Din acel moment s-a văzut că așa numitul meu „clasicism" era numai un deziderat ideal și că mă regăseam minunat în mediul formelor deschise. Fapt confirmat, printre altele, și de următoarea carte, care își propusese să analizeze trăirea romantică.

Acum, după ce l-am deprins pe tînărul cititor cu această nouă ipostază a mea, ipostază infinit deschisă, a venit vremea ca el să se întrebe, de astă dată, cum voi înfrunta clasicismul. Este o întrebare pe care mi-am pus-o și eu însumi.

Într-adevăr, este mai greu să te restringi, decît să te extinzi. Este mai greu să renunți mult, decît să accepți mult. Și totuși, m-am încumetat să intru în incinta acestei discipline severe, dar cu atît mai reconfortante.

Așa se și deslușește că această lucrare se vede concepută și redactată altfel decît tot ce am scris pînă acum.

Este o carte redusă ca extensiune, și divizată în capitole extrem de scurte, unde am căutat să mă exprim cît mai clar cu putință. S-ar putea numi rezumat *al unei posibile cărți, dacă o astfel de noțiune n-ar semnifica ideea de abreviere școlărească, ci aceea de selectare și accentuare a unor esențe.*

În sfîrșit, mai trebuie să adaug că, așa cum este, această carte nepretențioasă constituie, totuși, o noutate în cultura noastră. Pînă acum studiile și cărțile care au apărut la noi despre clasicism, sau și despre clasicism, unele admirabile, se raportează numai la cîte un singur domeniu artistic, literar, plastic, muzical etc. Este deci pentru prima dată cînd se urmează la noi tentativa de a se extrage substratul comun al stilului, valabil, mai mult sau mai puțin, pentru toate artele.

Nu pretindem că am spus totul despre clasicim. Nici pe departe. Dar cine a spus totul despre indiferent ce? Dacă ar fi așa, ar rămîne inutilă și realizarea și apariția cărții de față. În felul cum am conceput-o, o ofer, îndeosebi, tinerilor studioși.

Structura

Introducere

Cartea de față se adresează acelora care *știu* ce este clasicismul. Nu va cuprinde, deci, nici definiția fenomenului, nici descrierea ilustrativă, nici istoria sa de-a lungul veacurilor. Va însuma, mai curînd, un fel de anatomie micro- și macrocelulară a clasicismului, disecat în toate nervurile, fațetele și funcțiunile *ființei* sale. De aceea, cartea poartă titlul de *ontologie* a noțiunii ce ne preocupă.

În cadrul activității noastre personale este pentru prima dată cînd avem în vedere o *formă închisă* de artă. Aceasta, spre deosebire de formele exclusiv *deschise*, care ne-au acaparat interesul anterior. Distincția dintre aceste două expresii artistice s-a cercetat și s-a reluat de mai multe ori după lucrările devenite clasice ale lui Heinrich Wölfflin *(Principii fundamentale în istoria artei* [1]). Oskar Walzel *(Conținut și structură în opera artistică a poetului* [2]) și Fritz Strich *(Clasicism și romantism german sau desăvîrșire și infinitate* [3]). Acești autori,

[1] *Kunstgeschtliche Grundbegriffe*, 1915.
[2] *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 1929.
[3] *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*, ed. III, 1929.

precum și alții care i-au urmat, n-au depășit, însă, stadiul unei descrieri ingenioase.

Vom căuta, ca urmare, să privim, în resorturile lor mai intime, ideea de formă deschisă și aceea de formă închisă. Să le luăm pe rînd. În această ordine, *deschiderea* acționează centrifug. Ea se lansează în mai multe direcții, care se diferențiază între ele (baroc, romantism, manierism etc.). Dimpotrivă, clasicismul, fiind închis, este, în același timp, și centripet. El nu aleargă radiant în diferitele direcții ale tot atîtor posibilități din afară, ci se află dirijat către unul și același centru dinlăuntrul său. De aceea, formele deschise au latitudinea să alcătuiască vederi romantice, baroce, manieriste, și așa mai departe, pe cînd forma închisă nu poate genera decît o unică ipostază, cea clasică și nimic altceva.

În felul acesta, clasicismul nu se mărginește doar la o singură mare apariție istorică, așa cum se întîmplă cu stilurile deschise, care se pot ivi numai *incomplet* și în alte momente decît cel oficializat ca atare. Adrian Marino consemnează trei apariții deosebit de importante ale spiritului clasic în istorie, epoca lui Pericle, a lui August, precum și veacul al XVII-lea francez. Pe bună dreptate Marino înclină să anexeze în aceeași categorie și Renașterea italiană (v. *Dicționar de idei literare*, vol. I, 1973).

Ne oprim, în cadrul acestor reveniri repetate, numai la Europa. Desigur, că stilul poate fi privit și în aria unei extinderi mai vaste. Sub aspectul de față, I. Constantinescu, în erudita sa lucrare, *Introducere în literatura clasică* — 1978, vede extins fenomenul și în alte meridiane, îndeosebi în cel extrem-oriental. Demonstrațiile sale rămîn foarte pertinente. Noi, însă, opriți la limita cunoștințelor noastre, ne mărginim, așa cum am spus, numai la Europa.

Să trecem, însă, peste această paranteză. Există, așadar, de-a lungul istoriei, trei sau patru perioade clasice, pe care le considerăm principale, împreună cu altele mai puțin însemnate. Faptul trebuie privit, însă, cu discernămînt. Astfel, nu putem spune că aceste apariții clasice, distanțate în spațiu și timp, ar fi absolut identice între ele. Este, dealtminteri, o indiscutabilă enormitate eventuala acceptare a unei asemenea ipoteze. Diferitele momente clasice sînt separate, totuși, numai prin anumite accidente de ordin particular, iar nu prin determinante generale de stil, așa cum s-ar deosebi, bunăoară, romantismul de baroc.

În oricare din cazuri, clasicismul — independent de locul și de epoca apariției — prezintă invariabil o formă închisă, care se adună și se polarizează în jurul unui centru mereu *unic*. Acesta determină și vestita *unitate* clasică. Centrul unic, asemenea unui magnet, atrage către el toate liniile de forță circumvecine. Acestea, oricît ar fi de diferențiate, converg, totuși, și se absorb în acel dispozitiv *unificator*.

Dar nu numai atît. Ponderea operei de artă clasică se află supusă unei duble gravitații, față de propriul său centru — așa cum am văzut pînă acum — și față de pămîntul pe care se reazemă. Sub acest din urmă aspect clasicismul este *greu*. Vrem să spunem că prezintă o anumită pondere, care urmează un sens gravitațional. Aceasta spre deosebire de caracterul plutitor, proiectat departe în afară, al formelor deschise.

Totuși, ponderea clasică este medie, nu excesivă. Ea ne solicită, prin înfățișarea operei artistice respective, sub chipul unei excrescențe — și nu al unei înfundături — care se înalță ușor din scenariul natural. Asemenea relații nu privesc numai artele vizuale. Tot

astfel, din pasta colocviată a limbii, se înalță în relief alcătuirile elevate de ritmuri ale poeziei clasice.

Așadar, pe baza unei moderate atracții gravitaționale, clasicismul formează ușoare ridicături sau convexități în mediul unde apare. Arta clasică nu circumscrie niciodată spații subterane, concavități, asemenea unor structuri cu totul opuse, de ordin hieratic, care utilizează adesea și cel mai greu material constructiv, granitul. Apelăm, în această privință, la unele speculații geologice ale lui Goethe. Într-un strălucit eseu științific, intitulat chiar *Granitul*, el arată că acest material — în speță constructiv — ar fi, dintre toate, cel mai dens ca pondere. Și atunci, în acord cu legea gravitației, el se așterne cel mai jos, cel mai aproape de centrul sferei terestre. Ca atare — putem conchide noi — departe de spiritul artei clasice, granitul cel greu se asociază mai curînd, cu adîncimea ermetică, cu concavitatea criptică, a culturii egiptene, mai cu seamă cea din regatul vechi.

Clasicismul, dimpotrivă, urmînd și el un sens gravitațional, nu ajunge niciodată atît de departe. Ba mai mult, constituind un relief, o convexitate în natură, el apare mai pregnant în lumină decît mediul. Clasicismul este *greu*, dar nu *întunecat*, atribut care însoțește adesea ideea de masivitate. Alcătuirile sale aduc chiar un spor de lumină față de ambianță. În această categorie — am mai spus — nu intră numai artele corporale, ci și poezia clasică. Ponderea componentelor poetice nu se înfundă în prăpastii semantice, ci, prin îmbinările lor ritmate, se înalță în Acropole verbale, care se lasă mai pronunțat luminate sau însorite, decît restul mai umbrit sau mai confuz din lexicul și sintaxa unei limbi.

De aceea, centenara idee de *apolinic* a lui Nietzsche ne îndeamnă și pe noi să vedem clasicismul crescînd și dăinuind sub semnul solar al lui Apolo. Dar poate că

mai intens decît *Originea tragediei* ne solicită aci un exemplu cu mult mai pregnant și mai elocvent. Ne gîndim la *Parnasul* lui Rafael, vestita frescă din stanțele Vaticanului.

După cum se știe, pictura îl înfățișează pe Apolo înconjurat de muze și de poeți. Zeul nu plutește, și, cu atît mai puțin, nu se lansează în infinitul cerului. El se află puternic atras de pămîntul pe care îl vedem așezat cu toată greutatea sa. Dar terenul stîncos unde sălășluiește zeul apare vizibil mai ridicat decît acela ocupat de grupul din stînga. Inspirat, cu ochii închiși, el duce ușor arcușul pe strunele unei viole. Lumina se degradează în spațiile ocupate de personajele din jurul său, devenind tot mai puțină, pînă la cele umbrite din periferia tabloului.

Este un exemplu tipic de artă și, totodată, de concepție clasică, deși aparține numai unui *clasicism relativ* (vom vedea într-unul din capitolele apropiate ce înseamnă această noțiune). În *Parnasul* lui Rafael se vede cuprins aproape tot ceea ce am semnalat în legătură cu acest stil. Nu mai este cazul să revenim. Mai avem doar de subliniat că numele lui Apolo întărește simbolic ceea ce am mai precizat anterior, și anume că interesul nostru se va limita numai la aria europeană, unde s-a și inițiat noțiunea de *formă închisă*.

În această sumară introducere ne-am mărginit numai la simpla punere în pagină, la o modestă serie de indicații preliminare. Urmează abia acum, în corpul lucrării noastre, să tratăm, în adevăratul înțeles al cuvîntului, ceea ce numim *ontologia clasicismului*.

Clasicism absolut : virtuțile cardinale

Cele două sau trei momente clasice, care la distanțe mari au succedat clasicismului grecesc, în mod direct sau indirect, au plecat de la primul îndemn al Eladei. Pentru greci, ceea ce era frumos, era și bun. Aceste două noțiuni se aflau strîns asociate : *Kaloskaiagathos*. Relația se poate și inversa : ceea ce este bun, este și frumos. Orice intenție morală se exteriorizează prin gesturi plăcute, armonioase : bunacuviință, onestitatea, generozitatea sînt expresii care dau și o satisfacție estetică. Un cercetător francez, Réné Berthelot, într-o carte a sa apărută în 1931, lucrare intitulată *La sagesse de Shakespeare et de Goethe*, afirmă pe bună dreptate, că la grecii clasici nu exista judecata estetică, ci numai judecata morală. Cealaltă, adică judecata estetică, va fi numai a momentelor clasice din istoria popoarelor moderne, începînd cu Renașterea italiană.

Așadar, la origine, clasicismul se bazează numai pe judecata etică. Și aici ne referim la cele patru virtuți cardinale ale Antichității : *cumpătarea, dreptatea, prudența* sau *înțelepciunea* și *curajul*. Toate aceste patru virtuți cardinale apăreau convertibile în valori estetice. Să le privim pe rînd.

Prima din ele, *cumpătarea (sophrosyne)*, primea în artă numele de *simplitate*. Este una din însușirile principale ale clasicismului grecesc. Avem, înainte de toate, capitelul doric, elementul din care este alcătuit Parthenon-ul. Simplitatea în artă, ca și cumpătarea, exprima o reducție la strictul necesar. Opusul cumpătării, adică lăcomia, devenea în artă încărcătură (exemplul capitelului corintic). Totuși termenul „lăcomie" s-a mai folosit aplicat la exemple de artă neclasică. Bunăoară, Eugenio d'Ors, în subtila sa lucrare, *Tres horas en el Museo del Prado*, vorbește, în legătură cu unele ilustrări de artă neclasică de „lăcomia de materie". Este tot ce poate fi mai opus simplității clasice.

A doua virtute cardinală, *dreptatea (dikaiosyne)*, își află în artă numele de *echilibru* sau de *armonie*. Justiția înfățișată cu balanța în mînă, ca expresie a spiritului dreptății, își găsește o traducere perfectă în cuvîntul „echilibru", care înseamnă „greutate egală". Clasicismul este armonizarea sau dreptatea, care se face la două componente opuse : ponderea și rezistența, materia și forma, sau — în muzică — consonanța justă între registre. Sculptura lui Fidias, care se poate admira în *Panatheneele* sale, ne indică o perfectă dreptate pe care artistul o face între materie și formă.

A treia virtute cardinală, *prudența* sau *înțelepciunea (sophia)* se află legată chiar de sensul curent al ideii de precauțiune. Este echivalentă cu atenta *oprire*. Contrariul acestei prevăzătoare opriri este ideea de *hybris*, adică excesul sau nebunia, considerată a fi păcatul cel mai mare la greci. Ce este această oprire prudentă în artă ? Este limitarea, circumscrierea obiectului artistic. Această mărginire, adesea laborios calculată, poate fi urmărită în toate operele clasice grecești din epoca lui Pericle.

Ultima virtute cardinală este *curajul (andrea)*. La greci, această noțiune nu are nimic comun cu accepția modernă. În epoca mai nouă, curajul înseamnă cutezanță irațională, spirit de aventură. La cei vechi, curajul este totdeauna călăuzit de ceea ce Homer ilustra prin personajul Mentor, adică o anumită călăuză cumpănită în săvîrșirea marilor acte. Curajul, așadar, se traduce în artă prin aspirație legitimă către perfecțiune.

Din toate cele semnalate pînă acum, se vede că cele patru virtuți cardinale, prin echivalențele lor artistice, adică prin simplitate, echilibru, limitare, și tendință către perfecțiune sînt călăuzite de *rațiune*. Aceasta luminează tot ceea ce a săvîrșit mare spiritul grecesc, indicînd un model direct sau indirect și pentru toate celelalte mari momente clasice din cultura europeană.

Clasicism relativ

Către sfîrșitul perioadei clasice apare, în cadrul sofismului, și judecata estetică, alături de predominanta judecată etică. Astfel, filozoful Gorgias dă, înainte de Aristotel, prima *Poetică*. Totuși, judecata estetică n-a avut audiență în Antichitate, ci mult mai tîrziu în Renașterea italiană, cînd s-a și descoperit Poetica aristotelică, ignorată în tot cursul Evului Mediu.

Pe lîngă aceasta, o contribuție capitală la formarea judecății estetice au avut-o și cele trei virtuți teologale : credința, speranța și dragostea, pe care creștinismul le-a adăugat la cele patru virtuți cardinale. Acestea se vor laiciza, în sensul unei infinite imanențe umane, în Renaștere. Ele se vor călăuzi, nu după judecata etică, ci

după cea estetică. Renașterea va primi din Antichitate ideea simplității, a echilibrului, a limitării și a perfecțiunii, însă va infiltra într-însele și elementul afectiv. Aci se cere o anumită precizare. Virtuțile cardinale se află determinate de rațiune, care totdeauna creează forme mărginite și închise, așa cum ar fi silogismul. Dimpotrivă, virtuțile teologale vor dezvolta elementul afectiv care nu se mai prezintă limitat și închis, ci deschis și infinit. Această infiltrare a afectivității în vechile determinante logice va clinti ceva din imobila perfecțiune a grecilor clasici. Clasicismul nu va mai fi absolut, ci relativ, adică va avea și anumite breșe în închiderea sa. Unul din elementele acestei noi deschideri, determinate de elementul afectiv, sînt ochii. În Antichitate, Irisul și pupila se aflau întotdeauna în mijlocul deschiderii oculare. Ele arătau porți închise către interiorul uman. Iată, însă, că în Renaștere dispoziția lor se schimbă. Să luăm bunăoară *Portretul unui cardinal* de Rafael, care se află la Muzeul Prado din Madrid. La această figură umană, irisul și pupila se află mutate către extremitatea din dreapta a deschiderii oculare, ferestre deschise către misterul lăuntric al omului. Cu atît mai mult cu cît *Madonna Doni* al lui Michelangelo de la Uffizi — cu irisul și pupila înălțate, lăsînd sclerotica vizibilă în josul ochilor — va prezenta același efect. A avut loc, deci, o breșă în perfecțiunea antică, odată ce ochii devin expresivi. Ei vor deține un mare rol în Renașterea italiană pentru ca prin expresivitatea lor să tulbure noțiunea perfecțiunii grecești.

Nu este, însă, singura breșă practicată în imobilitatea acestei perfecțiuni. O altă deschidere către lumea lăuntrică se vede dată și de mobilitatea gurii, care nu exista în statuara antică și nici în măștile tragediei grecești.

De fapt, mobilitatea gurii apare încă din decadența elenistică. Apelez aci la următoarea serie de reflecții ale lui Octavian Paler din recenta sa carte *Polemici cordiale*: „Pe măsură ce înaintăm spre decadență, statuile surîd mai vizibil. La apogeul artei grecești surîsul e aproape imperceptibil, ascuns în marmură. Mai tîrziu el devine evident. Buzele se desfac pentru a surîde și, ajunsă la suprafața marmurei, lumina interioară moare. Pe măsură ce idealul elin obosește, zeii descoperă fiziologia, după ce, timp de secole, și-au murmurat eternitatea cu buzele strînse". Faptul este adevărat pentru Antichitatea în declin. Mușchiul circular al buzelor obosește și se desface, așa cum și greaca clasică se dizolvă în *katareousa*.

Pentru Renaștere, însă, surîsul, devenit enigmatic, nu mai este semn al oboselii ci al unei anumite vigori interioare, al puterii de a sugera inefabilul lăuntric dincolo de perfecțiunea formelor (Leonardo da Vinci). Așa cum și pe plan lingvistic, latina devine italiana Renașterii, mai puțin încordată decît limba antică, însă nu lipsită de o forță egală. Ochii și buzele sînt instrumente de subminare a perfecțiunii antice, chiar în mijlocul acelei perfecțiuni, pe care-o reprezintă Renașterea italiană.

O egală relativitate a clasicismului apare și pe plan literar. Ne gîndim îndeosebi la clasicismul francez. Acesta provine de la modificarea pe care poetica padovanului Giulio Cesare Scaliger o operează asupra poeticii aristotelice. Filozoful grec susținea că într-o tragedie este mai importantă *intriga* decît *caracterul*. Am vedea aci o analogie cu ceea ce Octavian Paler a afirmat despre statuara antică. Caracterul se află ascuns în intrigă, așa cum și surîsul statuilor clasice „se afla ascuns în marmură". Iată, însă, că Scaliger inversează această re-

lație. În tragedie este mai important *caracterul* decît *intriga*. Închiderea exterioară se sparge, de astă dată, dinlăuntru. Un factor afectiv interior este acela care va determina dansul clasic al *acțiunii*.

Ce avem de observat din cele relatate pînă acum? Putem reține că, în general, clasicismul popoarelor moderne, spre deosebire de cel grecesc se prezintă relativ. Aceasta nu înseamnă că n-ar exista și exemple de clasicism absolut în lumea modernă, numai că ele exprimă cazuri izolate și individuale. Așa ar fi, bunăoară, impecabila arhitectură a lui Palladio. Nu mai puțin există și unele cazuri cînd numai anumite opere, dintr-un întreg ansamblu de creație, aparțin acum clasicismului absolut. Așa ne apare *Ifigenia în Taurida* a lui Goethe.

Asemenea cazuri sînt, însă, rare. Clasicismul care începe din Renaștere se relevă ca unul relativ.

Ținem să adăugăm că reflecțiile noastre nu au un caracter axiologic. N-am intenționat să arătăm superioritatea unuia asupra celuilalt. Am relevat numai simpla distincție structurală care există între ele.

„Clasic sănătos — romantic bolnav?"

Plecăm de la acea virtute cardinală, care, dincolo de domeniul etic, și-a înfipt rădăcinile în cîmpul tuturor valorilor umane: juridic, economic, biologic, cosmic și, desigur artistic. Este vorba de virtutea dreptății, aceea care făcînd cîte o parte justă unor termeni opuși, întreține întregul echilibru, atît uman, cît și universal.

Ce este, bunăoară, o economie sănătoasă ? Este termenul împrumutat din biologie ce desemnează armonia sau partea dreaptă care se atribuie celor doi factori economici opuși, veniturile și cheltuielile. Or, același termen biologic se vede aplicat de Goethe la domeniul artistic. Ne gîndim la celebra sa frază, pe care o notează Eckermann în ziua de joi, 2 aprilie 1829 : „Eu numesc clasic tot ceea ce este sănătos, și romantic, ceea ce e bolnav". O asemenea idee înmugurește în mintea lui Goethe cu peste un sfert de veac înainte, și anume de prin 1795, cînd Schiller scoate eseul său *Despre poezia naivă și sentimentală (Über naive und sentimentalische Dichtung)*. Naivul, după Schiller, își află prototipul în poetul antic (termen echivalent la el cu *clasic* — n.n.), poet natural care se identifică inconștient cu însăși realitatea ființei sale. Goethe, deși modern, se vede considerat de prietenul său ca aparținînd unei asemenea categorii. Dimpotrivă, poetul sentimental, în speță Schiller însuși, este acela care, stăpînit de idee și imaginație, nu trăiește în propria sa realitate, o caută zadarnic, și viețuiește într-o continuă nostalgie. Schiller nu era încă un romantic, însă, pe parcurs, romantismul a potențat imens această stare de criză. Iată de ce fenomenul romantic îi apare „bolnăvicios" lui Goethe. De fapt, nu numai romantismul, ci, confruntată cu echilibratul și închisul clasicism, orice formă stilistică *deschisă* poate apărea deopotrivă de „bolnavă". Într-o lucrare a noastră despre baroc, am arătat obsesia aderenților la acest stil, dirijată către o atitudine de apărare pe toate planurile, inclusiv pe cel organic — presupus mereu a fi amenințat.

Așa cum a conceput la noi I. Cantacuzino, într-un subtil studiu *Medicina și Arta* (inclus în marea lucrare colectivă *Istoria medicinei universale*, 1970), Antichitatea

greacă „evita să prezinte boala". Ce este, în fond, această „sănătate" clasică spre deosebire de „maladia" formelor *deschise*, care fug către infinit ? Este echilibrul sau dreptatea ce se face, înlăuntrul unui ansamblu, celor două elemente opuse care îl compun.

Faptul era cunoscut, cu milenii înainte, de către taoismul chinez. Există, atît în univers, cît și în corpul omului, două forțe opuse — *yang* și *yin*. Primul element este masculin, și simbolizează cerul, lumina, ziua, mișcarea, fiind reprezentat grafic prin linii orizontale continue. *Yin*, elementul opus, feminin, reprezintă — după Oskar Münsterberg în *Istoria artei chineze* [1] — noaptea, întunericul, vidul, nemișcarea, și este redat grafic prin linii tot orizontale însă întrerupte de goluri. Interpretînd aceste goluri *yin*, Münsterberg a căutat să descifreze vechea artă chineză.

Ideea lui Goethe este întărită, cu anticipație, de medicina tradițională chineză. Înlăuntrul corpului omenesc, echilibrul între *yang* și *yin* constituie o garanție a sănătății. Dimpotrivă, favorizarea unuia în dauna celuilalt este semnul îmbolnăvirii [2]. Poetul „sentimental" al lui Schiller, apoi romanticul și, mai departe, orice exponent al unei forme *deschise* de artă promovează o artă „bolnavă". Echilibrul clasic, dreptatea care se face părților componente, va avea ca efect „sănătoasa" artă clasică.

Din nou, termenii introduși în discursul nostru, „sănătos" și „bolnav", nu poartă cu ei amprenta vreunei indicații de ordin axiologic, ci intervin ca simple criterii distinctive.

[1] Chinesische Kunstgeschichte, 2. Aufl. I, Bd., 1924.
[2] Dr. Sabin Ivan, *Presopunctura*, 1983.

Spațialitate

Una din trăsăturile esențiale ale clasicismului, fie absolut, fie relativ, este *spațialitatea*. Ea provine dintr-o accentuată intuiție a *concretului*. O asemenea intuiție se extinde pînă și asupra matematicii. Pentru Pitagora, bunăoară, punctul matematic este concret. El are, deci, o extindere spațială. Numai de la Descartes încoace, punctul va deveni o abstracție și, odată cu el, întreaga matematică.

Odată ce și în acest domeniu al purelor operații mentale se insinuează concretul spațial, cu atît mai mult va domina el în structurile materiale.

Astfel, cosmosul însuși apare sub chipul unei sfere, după concepția lui Aristotel, adoptată și de Ptolomeu. Înlăuntrul teoriei astronomice se dezvoltă, pe o altă scară a concretului, concepția politică a cetății, care exprimă, în primul rînd o noțiune spațială. Mai departe, între zidurile *polis*-ului grecesc se înfiripă o artă, legată și ea inseparabil de spațialitate. Ne aflăm într-un sistem de cercuri concentrice, care dau imaginea unei secțiuni transversale operate în trunchiul unui copac. Arta, deopotrivă cu miturile, localizate chiar și geografic, reprezintă miezul acelui trunchi. Pretutindeni aceeași spațialitate.

O asemenea concluzie implică și anumite puncte nerezolvate. Ce se întîmplă, de pildă, cu artele nespațiale, să zicem cu muzica? Răspunsul nu se situează prea departe de acela pe care l-am avut în cazul matematicii. Teoreticienii Antichității au adoptat ideea despre cele două elemente ale unei compoziții muzicale, *gogenos* și *gignomenon*. Primul, mai puțin important, indică succesiunea în timp a execuției. Al doilea element privește,

însă, cuprinderea integrală a ansamblului componistic, care nu poate fi conceput decît printr-o reașezare simultană a componentelor sale. Or, simultaneitatea nu poate da decît un efect spațial.

Dar putem privi lucrurile și altfel. Ascultînd începutul unei măsuri sau chiar al unei fraze muzicale clasice, putem intui întreaga linie melodică, așa cum în procesul respirației, după modul cum inspirăm aerul, cunoaștem și felul expirației, care încă n-a venit. Nu putem, atinge, însă, acest rezultat decît printr-o simultaneizare a începutului cu sfîrșitul (neauzit în acel moment) frazei muzicale. Se desfășoară deci, în arta tonală clasică, aceeași spațializare pe care o desemnează numai, în final, ideea de *gignomenon*. Timpul, însă, este imprevizibil. Noi nu știm ceea ce se întîmpla în secunda următoare. Numai muzica mai nouă, cu totul opusă clasicismului, aduce o absolutizare a timpului care rezistă spațializării. În ceea ce privește poezia clasică, observațiile rămîn aceleași, mai cu seamă privind repetarea știută dinainte a ritmurilor și cadențelor.

Spațialitatea poate fi considertă, așadar, ca o trăsătură certă a clasicismului. Nu ne putem mulțumi, însă, numai cu această constatare. Nu este vorba aci de orice spațialitate, ci numai de cea clasică. Ea se distinge prin trei însușiri precise.

Prima din ele se arată a fi limitarea, circumscrierea, corespunzînd prudenței sau înțelepciunii din planul virtuților cardinale. Spațiul unei opere de artă clasice se cere calculat astfel încît totul să fie cuprins dintr-o dată. Pentru a îndeplini o asemenea condiție, lucrarea artistică nu poate avea dimensiuni uriașe. Hipertrofia dimensională se află respinsă de spiritul clasic. *Polis*-ul grecesc este limitat, ca și tipul de creație artistică pe care îl generează. Aceeași limitare a „cetății ideale" se

vede postulată și la Platon în *Republica* sa. În creațiile majore, închiderea completă se identifică cu perfecțiunea. Așa este templul grecesc, căruia nu i se mai poate adăuga nimic. Această modestă îndestulare se situează în contrast cu spațiul indefinit extensibil al catedralei gotice. Ei i se pot anexa, necontenit, noi componente arhitectonice, un turn, o absidă un cor etc.

A doua însușire a spațiului clasic — după ce am constatat caracterul său limitat și închis — este masa densă și *plină*, fără nici un gol într-însa. Așa este sculptura în *ronde-bosse*, integral expusă luminii, deci, fără vreo concavitate adîncă a draperiei așa cum se folosește adesea în statuara barocă. Dar nu numai atît. Însăși arhitectura tipică a templului grecesc dă impresia de plină și densă masivitate. Această impresie se reliefează mai puternic prin contrastul cu imensul spațiu gol, iarăși, al catedralei gotice. Pereții sînt sparți de lungi ferestre ogivale care, asemenea unor suliți translucide, se înfig în carnea zidului.

În sfîrșit, a treia însușire esențială a spațialității clasice este apariția ei ca efect a unei viguroase reducții. Este rezultatul *cioplirii*, exercitate asupra unei mase de materie informă. De fapt, reducția se leagă de celelalte două însușiri ale spațialității clasice. În primul rînd, nu poate fi redus, deci, împuținat, pe plan artistic, decît un volum limitat sesizabil dintr-odată. În al doilea rînd, acest volum se cere a fi plin. Să ne imaginăm modelarea prin reducție și împuținare a unui spațiu gol. Ar fi absurd. Numai prin cuprinderea acestor trei calități putem identifica spațialitatea clasică, distingînd-o de aceea a altor stiluri.

Menționatele calități ne fac să înțelegem cu toată evidența că arta, prin excelență clasică, este sculptura. Într-o creație sculpturală, spațiul se vede închis din

toate părțile, fără nici o fisură. Acest spațiu mai este *plin*, masiv, lipsit de goluri lăuntrice. În sfîrșit, este rezultatul unei reducții a materiei prin operația atentă a dăltuirii. Însăși materia acestei arte (piatra, marmura) inspiră artistului îndemnul de a scade dintr-însa. Sculptura în metal, mai ales în bronz, care se modelează prin tehnica inversă a adaosului, reprezintă mai curînd o alcătuire barocă. Ne amintim că în Renaștere, Leonardo da Vinci, într-un eseu polemic al său, a vrut să arate superioritatea picturii asupra sculpturii, prin argumentul că prima din ele ar acționa prin adăugiri, pe cînd a doua, adică sculptura, n-ar face decît să scadă dintr-o materie dată. Desigur, că el nu s-a putut referi decît la statuara clasică a Renașterii. Aceste principii ale artei sculpturale se extrapolează și în alte domenii artistice din cadrul clasicismului. Am arătat dinainte sculpturalitatea templului grecesc. Tranziția, totuși, de la sculptură la arhitectură nu este atît de dificilă. Sculptura, însă, influențează chiar și literatura. O tragedie clasică — ne referim la clasicismul francez — se află și ea închisă, limitată în tiparul celor douăzeci și patru de ore, al aceluiași loc și al aceluiași fir de acțiune. Ea se arată a fi o „statuie" dramatică. O asemenea tragedie este *plină*, ca și opera sculpturală. La aceasta se adaugă redactarea în versuri, care o constrînge, împreună cu cele trei unități, la o concentrare, la o densitate am putea spune, chiar la o stoarcere, pînă la dispariția oricărui gol dintr-însa. În felul acesta opera dramatică împrumută masivitatea statuii. Tragedia clasică se mai constituie ca rezultat al unei scăderi de materie, în speță lexicală, și aci, ne referim la preceptele lui Horațiu și apoi ale lui Boileau, care vorbesc de o „limare" a operei, la o continuă subțiere prin șlefuire.

Spațialitatea clasică, cu primatul sculpturii, ne relevă una din trăsăturile cele mai pregnante ale clasicismului.

Clasicismul și elementele cosmice

Stilurile artistice pot fi mai precis identificate și după componentele cosmice, în care își proiectează imaginile sau în care își întrupează operele. Ne referim la cele patru elemente ale fizicii aristotelice : pământul, aerul, apa și focul. Numai primele două se atașează la existența clasicismului. Rămîne, în cele ce urmează, să demonstrăm această afirmație.

Mai întîi, ce ne face să atribuim pămîntului calitatea de element clasic ? Există aci mai multe considerente. Ne gîndim, mai cu seamă, la faptul că pămîntul îndeplinește toate cele trei condiții ale spațialității clasice. Este limitat, mărginit, așa cum am mai amintit, cuprinzînd, în concepția veche volumul geometric al unei sfere. În al doilea rînd, pămîntul este plin, compact — desigur — cel mai dens dintre toate elementele. În sfîrșit, mai există și ca efect al unei reducții, săvîrșite de vînturi, ploi, zăpezi etc. Întreaga suprafață a planetei prezintă o serie de sculpturi, efectuate de către diferiții agenți naturali, timp de mii și mii de ani. Dacă ne referim la ceea ce am mai stabilit în unele capitole anterioare, mai putem constata că pămîntul este și cel mai greu dintre toate elementele. În sfîrșit, dacă privim înrîurirea sa asupra omului, îl putem considera și cel mai *sănătos* dintre componentele naturale. Nu există „rău de pămînt", ci numai de apă și de aer. Prin ur-

mare, fiind cel mai construit dintre elemente, contribuie, în mod esențial, la temeinicia operelor clasice, care se reazemă pe el, așa cum am mai arătat.

Rămîne, în momentul de față, să arătăm, motivul pentru care, la rîndul său, și aerul constituie, deopotrivă un element al clasicismului. Soliditatea unei opere clasice nu poate fi valorificată ca atare, decît îmbrăcată într-o cămașă de aer limpede și pur. Așa ne apare, la origine, templul grecesc, în lumina Eladei.

Nu se poate afirma, oare, despre orice stil artistic că se află detașat de pămînt și de aer? Răspunsul la această întrebare este evident negativ. Barocul, bunăoară, se află legat de celelalte două elemente, apa și focul. Aceasta este una din distincțiile principale față de clasicism. Barocul este legat de imaginea apei sau mai curînd a focului răsfrînt într-însa, a strălucirii solare sau, în general, astrale care se oglindește pe suprafața acvatică. Așadar, barocul este *strălucitor*. Această calitate, provenită originar din reflectarea luminii într-o masă lichidă, se extinde și asupra a tot ceea ce lucește, cum ar fi metalele prețioase, pietrele scumpe etc. Ținînd seama de elementele naturale, care diferențiază cele două stiluri, putem spune că stilul clasic ne apare *luminos*, pe cînd barocul ni se proiectează *strălucitor*. Razele solare răsfrînte pe pămînt, după ce au trecut printr-un aer limpede, dau lumină. Reflectate, însă, în apă, fac să rezulte strălucirea. Arta clasică răspunde aci virtuții cardinale a cumpătării. În ceea ce privește barocul, nu ne gîndim numai la suprafața apei, ci și la vaporii din văzduh, care îmbracă peisajele și figurația din pictura venețiană, dar, mai ales, flamandă și olandeză. În acestea din urmă nu numai atmosfera apare apoasă, ci și corpurile dilatate ale ierburilor animalelor și chiar ale figurilor umane, îmbibate toate de o limfă bogată.

În sfîrșit, aceeași pictură barocă este alcătuită din bogatul element lichid al uleiului, care creează acea vestită cromatică din arta picturală a Țărilor de Jos. Am putea spune, într-un alt registru al considerațiilor noastre, că barocul constituie o artă „umedă", pe cînd clasicismul una „uscată". Cîtă deosebire există în această privință între un Rembrandt și un Mantegna! Să privim acum clasicismul în raport cu romantismul, sub aspectul elementelor cosmice, care condiționează aceste două stiluri. Este cazul să reținem, din primul moment, că stilul romantic nu mai vădește vreo preferință marcată pentru unul sau altul din cele patru elemente. Există un alt criteriu care decide existența artei romantice. Ea se adresează acelor aspecte naturale, indiferent de proveniența lor, care sînt în măsură a produce sunete muzicale. Ochiul capătă în acest registru, un fel de vibrație auditivă. Devine ca un fel de pîlnie, care adună în priviri numai izvoarele unor sunete : apele care murmură, frunzele care foșnesc, ierburile printre care fîșîie vîntul, păsările care cîntă, cerul cu tunete etc.

Ni se poate obiecta însă că există și unele aspecte mute, cultivate de romantism. Ele constituie simple puncte de plecare pentru neașteptate serii asociative, asimilate la romantici cu trăirile muzicale. Acum în urmă, s-a descoperit că o parte din floră este sensibilă la sunetele muzicale. Avem aci un fel de transmisie de virtualități care se imprimă și în afectivitatea artiștilor romantici, îndrăgostiți de lumea vegetală. Iată, deci, că de aci derivă un proces invers celui clasic. Pe cînd clasicismul spațializează timpul, romantismul temporalizează spațiul. Prin urmare, seninătatea celui dintîi se preschimbă acum în dinamism al curgerii temporale.

Am recurs la această comparație cu unele stiluri *deschise*, sub raportul aderenței la elementele cosmice, pentru a pătrunde mai temeinic caracterul *închis* al clasicismului.

Organicul clasic

Într-o lucrare a noastră din 1980, *Existența romantică*, am arătat că unele stiluri artistice înfățișează prelungiri ale biosferei în noosferă. Regnului animal superior — inclusiv omului — i-ar corespunde clasicismul, pe cînd alcătuirile *deschise*, vegetale, ar avea o strînsă corespondență cu stilul, deopotrivă de *deschis*, al romantismului. Ne-a preocupat, îndeosebi, acest din urmă stil, deoarece însuși obiectul cărții noastre era existența romantică. Discutarea clasicismului s-a arătat acolo mai sumară, aceasta folosind numai ca termen de comparație prin contrast. Vom căuta să compensăm, în momentul de față, această explicabilă lacună din amintita lucrare.

Mai întîi, nu este vorba de structura integrală a organismului animal, ci numai de forma sa exterioară. În cazul romantismului, se reproducea pe plan artistic chiar și fiziologia vegetală, cel puțin o parte din ea, întruchipată în procesul fotosintezei. În cazul clasicismului, arta nu reproduce decît învelișul formal al organismului animal superior, inclusiv uman.

Nu orice formă exterioară a unor asemenea organisme se vede cultivată de clasicism, ci numai a omului (respectiv, animalului) tînăr, *sănătos* — și aci revenim la vederea lui Goethe — armonios proporționat. Aci se

deosebește fundamental clasicismul, mai cu seamă de unele extreme ale manierismului, înclinat să reprezinte diformitatea corporală. Așa, de pildă, *Cocoșata* lui Picasso ar fi respinsă cu oroare de către clasicism. Perfectul exterior uman, închis într-o impecabilă epidermă, capătă adesea un caracter ideal și impersonal. Un echivalent al acestei exteriorități desăvîrșite se dezvoltă, pe un portativ exclusiv moral, în tragedia clasică. Natura rațională a eroilor cornelieni acoperă cu splendida ei „epidermă" morală tot zbuciumul lor interior, dar ne face să-l bănuim ca printr-un văl translucid. Tot astfel, îi vedem în tragedia antică pe Oedip, pe Antigona, pe Oreste.

În clasicismul antic, redarea exterioară a figurilor este grefată nu numai de interdicția diformității sau a oricărei alte maladii, dar și de aceea a îngîndurării. Aceasta ar vătăma, prin intervenția turbure a lăuntricului, suverana seninătate clasică.

Numai în cadrul clasicismului relativ al Renașterii se abordează, de atîtea ori, semnele intens cultivate pe atunci ale *melancoliei* gînditoare. În *Viața lui Benvenuto Cellini*, artistul mărturisește : „Eu, fiind prin natura mea melancolic..." Însuși Leonardo, într-una din notațiile sale, se întreabă cu aceeași aparență de îngrijorată tristețe : „O, Leonardo, de ce gîndești atîta ?" Renașterea cuprinde și mari realizări în această privință : *Il Pensieroso* al lui Michelangelo sau *Melancholia* lui Dürer, ca să ne oprim numai la două capodopere ale vremii. În general, însă, prin această trăsătură se transgresează spiritul Renașterii, anunțîndu-se barocul lui Hamlet sau al lui Sigismundo din *Viața este vis* al lui Calderon. Originar, totuși, perfecțiunea clasică a exteriorului uman se vede încununată de fruntea senină și privirea împăcată a zeilor greci.

În sfîrșit, neteda epidermă a organismului uman este scutită, nu numai de cutele adînci ale îngîndurării, ci și de presiunea musculară. Încordarea exagerată a mușchilor provoacă și ea o turburare, o deformantă agitație, în imperturbabila liniște pe care o sugerează desăvîrșitul model uman. Și nu ne referim aci numai la *Panatheneele* lui Fidias, unde, fiind vorba de un lent cortegiu ritual, nu poate exista nimic tensionat, ci și la modelarea unor figuri, care s-ar încovoia sub o grea povară. Iată, însă, că vestitele *Cariatide* ale Erechteionului, care susțin pe creștetul lor, respectivul edificiu, rămîn drepte, liniștite și senine. Alte creații celebre ale clasicismului ne prilejuiesc constatări similare. La vestitul *Dorifor* al lui Polichet, care poartă lancea, nu se surprinde nici o încordare. Mai tîrziu, vestitul *Hermes purtîndu-l pe Dionisos prunc* al lui Praxiteles, relevă aceeași atitudine neforțată. Perfecta frumusețe a artei clasice grecești își păstrează aceeași împăcare în fața tuturor încercărilor de a-i clinti liniștea.

În clasicismul relativ al Renașterii, forma desăvîrșită, pe lîngă turburarea provocată de îngîndurare, mai este afectată, tot dinlăuntru, de o extremă presiune musculară. Faptul poate fi înregistrat încă din veacul al XV-lea italian. Ne gîndim, bunăoară, la micul grup statuar, *Belerophon punînd frîul calului Pegas,* unde se vede atît la animal, cît și la om, o încordare supremă a mușchilor, parcă aproape să se spargă. Tot în acel veac, lucrarea grafică a lui Pollaioulo, *Bătălia oamenilor goi,* prezintă un adevărat delir muscular. Exemplele din această specie sînt prea numeroase pentru a fi chiar sumar semnalate. Ele culminează în faimosul *Sclav* neterminat al lui Michelangelo. Acest „erou al durerii" [1],

[1] Giuseppe Delogu, *Italienische Bildhauerei,* 1942.

surprins într-o caznă infernală, pentru a susține o povară strivitoare, constituie cea mai izbitoare replică dată impasibilelor Cariatide. Arta clasică a Renașterii, deși la fel de desăvîrșită ca și aceea a Antichității, face adesea simțite violentele porniri dinlăuntru. Totuși, și aci predomină impecabila închidere în exterior a epidermei, care conturează formele artistice, fie ele nude sau drapate.

Această alcătuire a unui perfect involucru cutaneu, cultivat de clasicism, se poate reliefa mai pronunțat prin contrastul cu acel *înlăuntru* lacunar al barocului. Cunoscuta trăire viscerală a acestui din urmă stil se leagă de o prea ascuțită sensibilitate a interiorului corporal. Este caracterul turbure, neptunian al barocului, care, sub aspect organic se cufundă în marea lăuntrică a organismului omenesc scăldat în limfă și în cele patru umori, preconizate de Galenus. În același fel privirea barocă coborîse și în marea propriu-zisă, pentru a se atașa de inferioarele ei organisme animale — la fel de strălucitoare ca și apa unde trăiesc —, pești, delfini, scoici corali, crustacee etc. Acestea alcătuiesc materia primă a uriașelor și exuberantelor ornamentații baroce.

Dar să revenim la conștiința viscerală, la acuta trăire a interiorului organic. Acum se răspîndește invadant figura *inimii*. Ne gîndim, de pildă, la unele statui cu funcțiune rituală, care încep odată cu barocul să împodobească sanctuarele occidentale. Deși drapate în veșminte colorate, asemenea simulacre arată inima la suprafață, ca și cum ar fi smulsă din piept. Tereza de Avila are viziunea îngerului care îi săgetează inima, lăsînd-o fizic îndurerată. Vestitul grup statuar al lui Bernini reproduce întocmai expresia profundă a acestei dureri. Frunzele de liliac din bogata ornamentație barocă sînt adesea îngroșate pînă la volumul inimii. De altfel, masca vege-

tală ascunde adesea în baroc aceeași obsesie organică. Tot în ornamentație frunzele paripenate se umflă pînă la dimensiunile perechilor de rinichi sau de plămîni. În sfîrșit, planșele anatomice, care pot fi aflate încă din Renaștere, se dezvoltă accentuat în grafica barocă pînă aproape de mijlocul veacului al XVIII-lea cu oameni scalpați integral, care umblă și gesticulează cu pielea lor în mînă.

Abia de pe acest țărm, generator de șocuri violente — adesea necesare pentru a-l scoate pe om dintr-o prea dulceagă inerție — putem înțelege, în ansamblu, rostul clasicismului cu toată armonia și noblețea perfectului exterior uman.

Mimesis incompletă

Este arhicunoscut principiul clasic al *imitației*, legat de existența prealabilă a unui model, fie natural, fie artistic. Numai că un asemenea principiu s-a transformat de-a lungul secolelor într-o falsă axiomă, lipsită cu totul de spirit critic. Acestei idei am dori să-i aducem o serie de corective, pe care le credem imediat necesare.

Astfel, sub mai multe aspecte, se surprinde că spiritul clasicismului nu practică decît o *mimesis* incompletă. Cea mai însemnată abatere de la actul imitației integrale se surprinde în faptul că arta clasică imită numai *forma*, nu și *materia* modelului natural. Prin aceasta se deosebește de baroc, care este un stil al iluziei complete. Acesta se vădește superior clasicismului sub aspectul imitativ, deoarece reproduce și materia lucrurilor.

Așa, bunăoară, la *Hermes* al lui Praxiteles, apreciind perfecțiunea execuției, nu înregistrăm sub raport senzorial, altă structură materială decît pe aceea a marmurei. Cîtă deosebire la *Apolo și Daphne* al lui Bernini! Acolo degetele zeului se înfundă adînc în carnea moale și fragedă a fecioarei prinse de el. Materia ne solicită aci din primul moment, prin perfecta imitare a ei. Există o întreagă gamă senzorială în acel grup. În pictura clasică, de pildă la Rafael, însăși culoarea devine un simplu element *formal*, fiindcă ea nu imită și țesutul material al obiectelor pe care le zugrăvește. Există aci o diferențiere izbitoare față de pînzele lui Rembrandt sau Vandermeer, unde putem identifica cu precizie materia mătăsii, a aurului, a perlelor etc.

Dar însăși *forma*, luată izolat, constituie, oare, o imitație desăvîrșită? Creația ei este încă departe de acea *oglindire* a realismului. Clasicismul dimpotrivă, va aduce unele corective și retușuri modelului natural, în sensul înfrumusețării, al idealizării. Caracterul *impersonal* al artei clasice, în figurarea zeilor, contrazice natura modelului, în fond tot uman, care nu poate fi lipsit tocmai de nota personală a individualității sale. Poezia, spune Aristotel *(Poetica*, IX), zugrăvește universalul, iar istoria, particularul. Numai aceasta din urmă reproduce, așadar, exact lucrurile, fără a le extinde înțelesul prin universalizare. Și trebuie să se țină seama că această observație provine tocmai de la teoreticianul care trece drept promotorul asocierii dintre clasicism și principiul imitației.

În sfîrșit, chiar și cu restricția amintită mai sus, sfera de imitație a clasicismului este foarte restrînsă. Ea se mărginește la organicul superior animal, decantat în poezie la psihicul exclusiv uman. Vegetalul, atunci cînd există în artă, se relevă cel mai adesea aproape denatu-

rat de artistul clasic. În pictură, aproape singura artă care folosește cu profunzime vegetația, ea se află redusă la un sumar decor arbitrar, la un fel de ramă internă, care completează figurația umană. Dar nu aceasta este principala denaturare în pictura artistului clasic, mai mult decît atît, acesta animalizează vegetația prin deprinderea opticii sale de a vedea exclusiv întruchipări de *forme închise*. De aceea, apare cu mult superioară imitația artistică a vegetalului în creația pictorului sau poetului romantic. Aceștia știu să imite flora cu întregul ei suflu sugestiv de *formă deschisă*.

Aceasta în ceea ce privește raportul artistului cu modelul natural. Să privim acum aceeași relație cu modelul artistic.

Aci ideea însăși de artă împiedică imitarea completă. Fără cenzura artistică lucrarea rezultată n-ar fi decît o copie sau o pastișă. Creația clasică nu este niciodată produsul unei pure operații imitative după un model, de obicei mai vechi.

Să luăm, de exemplu, *Avarul* lui Molière. Această operă clasică imită numai universalul din *Aulularia* lui Plautus, adică numai ideea de zgîrcenie. Elementul particular aparține, în mod exclusiv, comediografului francez, cuprinzînd contribuțiile propriei sale personalități, în acord cu specificul veacului al XVII-lea francez, fundamental deosebit de al Romei din timpul Republicii. Lăsînd la o parte faptul că piesa antică este scrisă în versuri, iar cea a lui Molière, în proză, mai există și distincții între unele amănunte, aparent neimportante, dar în fond extrem de semnificative pentru pătrunderea separată a celor două piese. Așa, de pildă, obiectul pierdut de bătrînul Euclio din *Aulularia* este o oală de lut, pe cînd cel sustras lui Harpagon, o casetă. Dar nici acest

fapt nu prezintă vreo importanță hotărîtoare. Alta este însemnătatea deosebirii între cele două obiecte, și anume proveniența lor. Oala de bani a lui Euclio a fost *găsită*, pe cînd bunurile din caseta celuilalt au sporit treptat prin camătă. La unul zgîrcenia este expresia unui fenomen istoric specific epocii lui Plautus, acela al îmbogățirii romanilor prin jaful provinciilor cucerite. „Găsirea" este un hazard al acestor împrejurări. La celălalt, la Harpagon, banul nu-l înavuțește dintr-odată și întîmplător, ci se adună și crește încetul cu încetul. Nota psihologică apare la el mai complexă și mai subtilă decît la omologul său antic. Semnificația se încarcă la el cu un fel grotesc sentimental, manifestînd față de casetă o afecțiune, ce se arată, în mod normal, unei ființe vii, pe care a crescut-o, de care s-a atașat și nu se mai poate despărți. Am analizat un exemplu redus, dar care ne deschide un orizont special, privind faptul imitației după modelul artistic, în clasicism.

Opera clasică se arată a fi sinteza dintre actul imitației și personalitatea artistului. Acesta la rîndul său, se mai vede influențat și de împrejurările istorice din timpul său, altele decît cele din vremea modelului. De fapt, o asemenea sinteză rămîne valabilă și pentru alte stiluri. Am demonstrat-o, însă, în mod special, pentru clasicism, fiindcă numai în acest cadru stilistic s-a făcut caz de fenomenul imitației de vestita *mimesis*.

Dominanta operei

După cum se știe, domeniul esteticii cuprinde trei sectoare de studiu, creația sau elaborarea, structura ope-

rei propriu-zise și receptarea sau, cu un termen mai vechi, contemplarea. La Tudor Vianu — în acord cu vederile fenomenologice asupra artei — cele trei sectoare amintite capătă numele de estetică *productivă*, *obiectivă* și *subiectivă* (v. Tudor Vianu, *Estetica* I—II, 1934—36). După unele vederi mai vechi ale noastre, principalele stiluri se fixează, fiecare separat, cu ponderea dominantă într-unul sau altul din aceste arii care formează laolaltă întregul conținut al esteticii.

Romantismul, de pildă, se atașează, îndeosebi, de domeniul creației artistice. Desigur că și romanticul ca artist, tinde și el către depășirea procesului creator și, deci, către opera realizată printr-un atare proces. Dezlipirea de trăirea creatoare nu se recunoaște, însă, într-o realizare, mereu deschisă, ca aceea romantică. În romantism nu mai există o distincție netă între artist și operă. Legătura ombilicală n-a fost tăiată, înfăptuirea de artă, parcă aflîndu-se, mereu, într-o fază prenatală. Artistul intră cu întregul său proces creator — nu numai „expres", ci și „inexpres" (v. Friedrich Gundolf, *Goethe*, 1922) — în alcătuirea operei. Aceasta nu mai este o realizare autonomă, ci rămîne mereu dependentă de biografia exterioară sau, mai ales, lăuntrică a autorului.

Romanticii — ne referim, îndeosebi, la cei germani, fiindcă ceilalți, mai cu seamă cei francezi nu s-au putut depărta complet de un anumit habitus clasic — sînt mai interesanți decît operele lor care pot rămîne, adesea, neterminate, fragmentare sau abia schițate. Un caz tipic, sub aspectul de față, prezintă personalitatea lui Novalis. Am putea spune că nu opera sa propriu-zisă este genială, ci inițiativele sale creatoare, precum și traseul pe care îl urmează. Într-o măsură și mai adecvată ca atare, se situează un Wackenroder pe care l-am numi un geniu fără operă. Mai toată școala de la Jena, în frunte cu frații

Schlegel și Ludwig Tieck, ne provoacă reflecții similare. Opera în sine se dizolvă în cuprinzătoarea trăire creatoare.

O situație diametral opusă romantismului configurează profilul barocului. De astă dată, opera dispare nu în creația ei, ci se pierde înghițită de efectele pe care le produce. Totul se află aci gîndit în vederea receptării, bazată pe aparență și pe acea iluzie care mănîncă miezul operei. Tocmai un legislator clasic ca Boileau este acela care sugerează minunat dispariția înfăptuirii baroce, înecată în propriile sale efecte. Desigur că exemplul său, împrumutat din arhitectura barocului, apare șarjat parodistic, nedevenind prin aceasta mai puțin sugestiv. Ne referim la următoarele versuri din *Arta poetică*:

„La un palat mi-arată fațada lui frumoasă,
Apoi prin el mă plimbă, terasă cu terasă;
Aici peronul, colo un coridor cu lustru,
Dincoace, 'nchis balconul de-un aurit balustru.
El numără tavane rotunde și ovale,
«Nu sînt decît ghirlande, sînt numai astragale».“

Este un exemplu strălucit de dizolvare a operei în efectele ei ademenitoare pentru receptare. Ceea ce domină, nu mai este, nici creația, nici realizarea artistică, ci receptarea asupra căreia se dirijează întregul interes al barocului creator de iluzie.

Spre deosebire de romantism și de baroc, clasicismul situează ponderea funcțională pe corpul operei, care devine o alcătuire existentă în sine, desprinsă de efortul care a creat-o și de variabilitatea tipurilor de receptare, ivite de-a lungul istoriei. Analizînd ideea de operă, în general, — fără să se gîndească în mod deosebit la cea clasică — Tudor Vianu ne face să înțelegem că toate

atributele ei coincid cu acelea reclamate de exigențele clasicismului. Faptul ni se pare nespus de semnificativ. Astfel, ceea ce prezidează în existența unei opere este, în primul rînd rațiunea, urmată de consecințele ei, limitarea, spiritul de organizare, precizia, întipărirea într-însa a muncii asidue care a finisat-o (v. Tudor Vianu, *Postume*, 1966).

Acest accent, care, în clasicism, cade asupra operei, nu implică și o mai puternică rezistență față de timp a alcătuirii sale, cristalizate într-un anumit material. Sub acest aspect, ne stau la dispoziție mai multe exemple. De pildă, unele *opere* romantice sau baroce pot fi mai durabile decît cele clasice. Parthenonul înjumătățit astăzi, atîtea statui ciuntite, fără să mai vorbim de pictura clasică grecească din care n-a mai rămas aproape nimic, pot constitui mărturii evidente în ceea ce ne preocupă. Atîtea creații ale Egiptului sau ale Indiei, străine de spiritul clasic și anterioare clasicismului grecesc, apar cu mult mai perfect conservate. În înțeles empiric și contingent, ele se dovedesc superioare clasicismului.

Și totuși, nu acesta este adevăratul criteriu de judecare a operei în capacitatea ei de a rezista timpului. Dintr-însele a durat *ideea clasică*, aceea care s-a întrupat în templul doric sau în sculptura lui Fidias. Dincolo de materialul pieritor rămîne această idee care a proliferat mii de ani, renăscîndu-se mereu. Tot indiciile ideale ale *operei clasice*, fie ea și ruinată, au zămislit propria ei eternitate.

Clasicism și parnasianism

Stabilirea unei dominante a *operei* în clasicism creează o anumită dificultate: posibila confuzie cu parnasianismul. Este adevărat că între aceste două stiluri există unele incontestabile analogii. Cea mai importantă dintre ele se arată a fi tocmai ponderea situată asupra

operei. De aci s-ar putea ivi amintita încurcătură pentru cei nepreveniți.

Trebuie, însă, să precizăm — de astă dată răspicat, dacă n-am făcut-o pînă acum — că opera de artă clasică nu aparține numai domeniului estetic, ci, într-o egală măsură, și celui etic. Nu mai este cazul să repetăm ceea ce am stabilit în primul nostru capitol, unde am arătat că rădăcina clasicismului se află în cele patru virtuți cardinale. Totuși, se cere să adăugăm că acea convertire a lor pe plan estetic nu ajunge niciodată a fi completă. Simplitatea, echilibrul, limitarea, tendința către perfecțiune continuă să se păstreze și ca însușiri morale. Clasicismul artistic ține, așadar, și de domeniul eticii.

Tocmai această trăsătură îl deosebește fundamental de parnasianism. În cadrul acestui din urmă fenomen s-a ivit ideea artei pure (artă pentru artă), care implică definitivul divorț de morală. Este iarăși adevărat că și aci se distinge un primat al operei. O asemenea operă nu se construiește, însă, integral pe baza virtuților cu care ea se efectuează în clasicism.

Înainte de toate, creația parnasiană nu mai rezultă din acea *simplitate* care exprima fața estetică a cumpătării. Parnasianul nu este nici pe departe sobru. Théophile Gautier, unul dintre teoreticienii stilului, afirmă că, pentru el, totul se compune din marmură, din purpură și din aur. El vrea să spună că aceste materii prețioase simbolizează soliditatea, culoarea și strălucirea. Iar un volum de versuri al său, cu valoare de program, se intitulează *Emailuri și camee*. Cel care poartă în gînd asemenea podoabe nu poate fi luat drept un exponent al simplității în sensul ei clasic.

În al doilea rînd, parnasianul nici nu-și circumscrie o limitată arie tematică. El nu urmează, așa cum face clasicul, virtutea prudenței. Artistul clasic, sub raportul mo-

tivului animal, se oprește precaut la om și la vietățile superioare ce-l înconjoară. Parnasianul sparge o atare îngrăditurâ domestică și se repede aventuros în sălbatica junglă. Așa face Lecomte de Lisle sau, în sculptură, Barye, care studiază luptele sfîșietoare și atacurile feroce ale fiarelor exotice. Atenția contemplatorului se vede violentată tocmai de această frîngere a limitelor, în căutarea rarităților îndepărtate. Artistul, în latura motivelor, nu mai este centripet și închis, asemenea clasicului, ci centrifug și deschis.

În sfîrșit, nici virtutea curajului, care aspiră către perfecțiunea artistică, nu poate fi atribuită artei parnasiene. Numai clasicismul se ambiționează ca, prin mijloace modeste, prin simplitate și limitare, să atingă desăvîrșirea. Dimpotrivă, arta parsaniană se atașează de aria luxului, a bogăției, a lucrurilor prețioase sau rare, căutînd numai prin asemenea factori ademenitori să atingă, am spune noi paradoxal, o perfecțiune imperfectă, fiind lipsită de factorul etic, fără de care nu se poate închipui întregul aliaj al excelenței artistice.

Cum se face, totuși, că și parnasianismul situează accentul pe operă, urmînd astfel vederile clasice? Aci putem spune că îmbinările din registrul decorativului pot atinge un anumit finisaj și fără concursul propulsării etice. Vor rezulta, însă, de aci, numai creații minore, de podoabe, șlefuiri de „emailuri și camee" așa cum foarte bine și-a caracterizat opera însuși teoreticianul Parnasului, Théophile Gautier.

După cum se poate recunoaște, clasicismul reprezintă cu totul altceva. Pentru clasici, opera implică un îndreptar moral, destinat a se desprinde din austera sa frumusețe.

Tradiția ca inovație

S-a discutat mult, în ultima vreme, relația dintre tradiție și inovație în alcătuirea artei. Este vorba de împăcarea dintre cei doi termeni opuși, întruniți laolaltă într-una și aceeași operă de artă, sub semnul lui *Ianus bifrons*.

Iată, însă, că în clasicism nu mai asistăm doar la o simplă conciliere sau acomodare între tradiție și inovație, ci la o *identificare* a lor. Și nu intervine aci nici un act arbitrar sau forțat. O precizare a faptului ne-ar demonstra perfect cele ce urmărim. Vrem să spunem că, în clasicism, tradiția se convertește în inovație. Deși corectă, această definiție nu asigură, totuși, o perfectă claritate înțelesului ei. De aceea, am spune mai bine că tradiția devine însuși obiectul inovației, că se află chiar propusă ca un salutar factor inovator.

Pentru o înțelegere mai completă a faptului, se cere să semnalăm raportarea clasicismului la repetabilele sale antecedente istorice. În această privință putem spune că, în general, arta clasică intervine ca o reacțiune la o perioadă precedentă, lipsită de tradiție sau, în orice caz, de o tradiție puternic înrădăcinată în timp. În sfîrșit, acele perioade, care preced clasicismul, se fărîmițează, în genere, într-o lirică de respirație scurtă. Este adevărat că asemenea producții se arată a fi frecvent de o incontestabilă valoare. Dar și atunci caracterul lor poate prea personal le dispensează de ponderea obiectivată a unei rădăcini înfipte în solul tradiției.

Acestea sînt antecedentele care provoacă aparentul paradox al clasicismului. El reinstaurează tradiția, care, fiind multă vreme complet ignorată sau numai desconsiderată, apare acum sub chipul unei izbitoare noutăți.

Totodată, în locul împrăștiatului și măruntului lirism precedent, el vine constructiv, cu genurile mari, monumentale, ale epicii și dramaturgiei. Acestea nu-și pot realiza, dintr-odată, impunătoarele edificii, fără pietrele de construcție ale tradiției, fără coloanele și frontoanele ei. Ea apare, astfel, ca inovație. Desigur că această tradiție inovatoare constituie numai o componentă a motivelor și coordonatelor noii epoci în care a fost introdusă. Să încercăm a oferi unele exemple istorice.

Astfel, înaintea erei noastre, lirismul veacului al VI-lea grecesc se vede urmat de marea dramaturgie clasică a veacului ulterior. Acesta revine la tradiția vechilor mituri și legende, a Atrizilor la Eschil, a Laudacizilor la Sofocle. Dramaturgia timpului folosește, totodată, și unele episoade homerice, pe atunci, vechi de patru secole. Nu este mai puțin adevărat că, tot atunci, apare și Pindar, considerat a fi cel mai de seamă liric grec. Cine nu știe, însă, că poezia sa se află animată de un grandios suflu epic, cu rădăcini, de asemenea în tradiție? Tot atunci se află promovată dominanta sculpturii. Aceasta este arta clasică prin excelență. Ea se constituie, ca un fenomen artistic diametral opus precedentului lirism. Kant, în *Critica puterii de judecată*, chiar definește sculptura ca *artă epică*.

Un similar raport succesiv se constată și în perioada lui August și în aceea a lui Ludovic al XIV-lea, cînd genurile mari, epic sau dramatic, urmează, în cadrul unei vremi stabile, după un frămîntat interval liric care n-a avut răgazul să se așeze pe solida albie tradițională. O excepție face numai Renașterea italiană, în care, de la Petrarca la Michelangelo poet, domină, totuși, lirismul. În această baie lirică se scaldă și *Nașterea lui Venus* și *Primăvara* lui Botticelli. Renașterea italiană reprezintă însă, expresia tipică a clasicismului relativ, cu

atîtea breșe în circuitul închis al fiecăreia din operele sale. Totuși, și aci se conturează, fără nici o denaturare, același factor clasic al tradiției, identificate drept inovație, dat fiind că ea poartă efectiv aceeași funcțiune inovatoare pe care o întîlnim și în clasicismul grec și în cel roman.

Linia continuă

Ideea de *linie continuă* nu se confundă cu aceea de *linie infinită*. Sub un anumit aspect, ele se arată a fi cu totul opuse. Linia continuă nu este altceva decît traseul care se întîlnește cu sine însuși la amîndouă capetele, circumscriind o *formă închisă*. Acea perfectă *coincidentia oppositorum* din filozofia Renașterii se întîlnește, extrapolată, și în pictura clasică italiană a vremii respective. Pe tot acest parcurs — cu excepția micilor spărturi impuse de vederile ceva mai desfăcute ale clasicismului relativ — nu se întîlnește nici o întrerupere, nici o soluție de continuitate. Linia continuă este linia perfecțiunii.

Ea acționează în realizările artistice ale clasicismului din toate vremurile. Statuile grecești desfășoară în chipul cel mai pregnant *melodia continuă* a unor asemenea linii care închid armonios întregul ansamblu. Aceste calități ale clasicismului sculptural pot fi mai pronunțat puse în evidență prin alăturarea de manierismul deformant al unui mare sculptor modern ca Henry Moore, ale cărui opere, zguduitor de expresive, sînt perforate de orificii, de spărturi sau golite înlăuntru ca niște fragmente de ulcioare uneori chiar ca niște cioburi. Abia printr-o asemenea alăturare se poate aprecia inte-

gral seninătatea întremătoare a liniei continue care dă contur statuilor grecești.

În pictură, nici nu mai este cazul să mergem atît de departe peste timp în alăturarea unor principii și realizări opuse. Putem surprinde unele opoziții concomitente. Să luăm, bunăoară, pe cei mai reprezentativi pictori din Renașterea italiană și, totodată, și pe cei germani, îndeosebi, pe Dürer. Noi am stabilit într-o lucrare anterioară că manierismul n-a fost inițiat în Italia (1520 sau 1530—1600) așa cum se recunoaște unanim în orice istorie a artei. Curentul manierist italian se vede precedat de Renașterea germană ale cărei contribuții esențiale nu se dovedesc a fi clasice. Ele aparțin integral manierismului. A trebuit să dăm această explicație introductivă, necesară la comparația pe care intenționăm să o facem. Să luăm, așadar, oricare din compozițiile celebre ale lui Rafael, *Logodna Mariei* din Milano, *Madona Sixtină* din Dresda sau *Transfigurarea* de la Vatican. Să luăm, în același timp, o tot atît de cunoscută compoziție a lui Dürer, de pildă lucrarea sa grafică intitulată *Cavalerul, moartea și diavolul*. Numai la Rafael vom surprinde că liniile se îmbină domol într-o nestînjenită *continuitate*, pînă ce formează *închideri* armonioase de volume. Aceleași rotunjimi, care încheie dulce ductul conturelor, pot fi aflate și în alte compoziții pictate în Renașterea italiană, cu precădere la Botticelli. Cîtă deosebire față de acest perfect clasicism la concomitentul manierism a lui Dürer! În mai sus-numita sa compoziție, liniile sînt necontenit întrerupte, interceptate pe drum de alte linii, în așa fel încît să nu mai formeze rotunjimi continue, ci unghiuri ascuțite și frînturi tăioase. Această confruntare cu optica unui alt stil reliefează, și în cazul de față, dominanta liniei continue din arta clasică.

Ia să urmărim o asemenea trăsătură și pe plan literar, mai precis în cuprinsul dramaturgiei. În această ordine, ce înseamnă oare *ocolirea căilor de fapt*, îndeosebi, a omorurilor pe scenă, ocolire pe care o postulează clasicismul ? Explicarea imediată a postulatului în discuție ar fi ineleganța acestei violențe, prin care s-ar turbura acea *bienséance*, îndrăgită de veacul al XVII-lea francez. O asemenea explicație nu este falsă, însă rămîne, în orice caz, incompletă, implicînd o *sensiblerie* incompatibilă cu caracterul bărbătesc al clasicismului. Pe de altă parte, dacă privim dramaturgia clasică în întregul ansamblu al aparițiilor sale, sesizăm că nu numai în „delicatul" cadru curtean al veacului al XVII-lea francez, ci și în aria populară, cu mii de spectatori, a democratei Atene, căile de fapt erau de asemenea interzise. Oedip, bunăoară, nu se mutilează, și Iocasta nu se sinucide, pe scenă, în cunoscuta tragedie a lui Sofocle.

Rațiunea mai adîncă a ocolirii căilor de fapt se descoperă deci, a fi cu totul alta. Este anume grija de a nu se întrerupe *linia continuă* a seriei de dialoguri și coruri, linie continuă care se cere să desemneze prin ea însăși, fără nici un alt adjuvant, structura tragediei. Adaosul brutalității pe scenă ar constitui un truc, un procedeu nepermis și condamnat de probitatea dramaturgilor clasici. Adevărata măiestrie este aceea care face să reiasă totul, rotund și închegat, numai din iscusința dialogurilor. Actele violente de pe scenă se consideră a fi tot atîtea spărturi în *linia continuă* a discursului dramatic care trebuie să rămînă intact ca atare, în tot cursul dramei.

În sfîrșit, aceeași linie continuă există și în muzică. Chiar în compozițiile mai mari și mai dezvoltate, cum ar fi concertele, simfoniile sau unele genuri camerale, trio-urile, cvartetele, cvintetele etc. care cuprind mai

multe părți distincte bunăoară un *allegro* de un *piano*, acestea se raportează echilibrat unele la altele, ca și personajele dintr-o pictură a Renașterii italiene. Fiind perfect rotunjite în cuprinsul lor separat, fără spărturile disonanțelor sau sincopelor, atît de frecvente în muzica mai nouă, ele se ating ușor aproape dansant, în cuprinsul unitar al întregii compoziții. Cele mai multe piese instrumentale ale lui Mozart răspund cu succes unor asemenea exigențe.

În toate artele, linia continuă se desprinde, în aria clasicismului, ca una din principalele trăsături constitutive.

Claritate concentrată

Claritatea singură ar putea să se adecveze unei expresii banale, facile, dinainte știute, care nu reclamă o atenție încordată. La rîndul ei, și o concentrare singură poate deveni incifrată, obscură, incomunicabilă. Nici una din aceste două noțiuni, luate izolat, nu sînt în măsură a defini clasicismul. Numai conjugate, ele îi întregesc structura.

Am spus cu mult înainte că spațialitatea clasică este *plină*, adică densă, masivă. Acum abia ne vine rîndul să precizăm că *plinătatea* ei nu se raportează numai la ideea de *materie* constitutivă, ci și la aceea de valoare a execuției. Deși, în *Epistola către Pisoni*, Horațiu afirmă că și Homer cîteodată dormitează *(Quandoque bonus dormitat Homerus)*, nu este mai puțin adevărat că, în principiu, arta clasică este *plină* — lipsită de goluri — și sub aspectul valoric. Desigur că fiecare particulă a ei, luată

în parte, ni se prezintă limpede, direct receptabilă, dar densitatea strînsă, atent și laborios pătrunsă a acestor particule limpezi ne livrează ceva din secretul apreciabilei valori a capodoperelor clasice. Ele se caracterizează prin acea *claritate concentrată*, formulată în titlul actualului nostru capitol.

O privire superficială și comodă nu vede în arta clasică decît claritatea. De aci derivă și cunoscuta depreciere din partea acelora care nu știu să pătrundă fina concentrare a componentelor sale. Arta clasică se cere a fi privită cu o deosebită atenție, fără grabă și fără teama de a pierde timpul în contact cu ea. Este principala condiție pentru adevărata cuprindere a valorii sale.

Așa face, bunăoară, sculptorul Rodin, care spune următoarele: „Ei (grecii n.n.) accentuau trăsăturile dominante ale tipului uman. Totuși, ei nu suprimau niciodată detaliile vii. Și nu le suprimau, fiindcă la ei generalizarea liniilor este o totalizare, o rezultantă a tuturor detaliilor" *(L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell,* 1924). Caracterul de generalitate al artei clasice, ceea ce constituie claritatea ei, nu pleacă de la o abstragere din detalii, ci, dimpotrivă, de la o totalizare a lor, făcînd ca acea claritate să apară puternic *concentrată*. Deși acele detalii sînt proiectate pentru a se topi în ansamblu, ele, totuși, se arată, uneori „atît de fin estompate încît par să se dizolve în aer" *(op. cit.)*. Și fără surprinderea lor, arta clasică, văzută a fi numai clară, se sustrage adevăratei sale receptări.

Poezia clasică, scrisă îndeosebi în limbile antice cu topica lor specifică — dar și în cazul unor limbi moderne — se vede indicată, în mod special, pentru ilustrarea clarității concentrate. Sîntem constrînși — fiindcă altfel demonstrația nu poate fi făcută — să citățm chiar în limba latină următoarele versuri ale lui Horațiu:

„*Vides ut alta stet nive candidum*
Soracte nec jam sustineat onus."

(Vezi cum stă alb de zăpada înaltă
Soractele, încît nici nu-și mai poate susține povara.)

Exprimarea se prezintă foarte clară, însă cere o atenție încordată pentru a fi înțeleasă, din cauza topicii poetice. Potrivit acestei topici, înțelesul nu poate fi sesizat decît prin legătura realizată între cuvintele îndepărtate unele de altele, cum ar fi *alta* și *nive*, recunoscute doar prin flexiunea aceluiași caz gramatical. Eleganța clasică a versurilor se realizează tocmai prin caracterul de intensă concentrare lingvistică a claritații lor.

Alteori, chiar în limbile moderne, unele versuri par banale prin clara lor simplitate, fiindcă nu li s-a sesizat savanta concentrare de factură muzicală. Există și în această privință mai multe exemple, dar ne vom opri numai la unul din ele. Astfel, după abatele Brémond (*La poésie pure*, 1926) cel mai frumos vers din literatura franceză ar fi tocmai acela al unui poet clasic, Malherbe. Îl citățm și pe acesta tot în original :

„*Le fruits ont depassé la promesse des fleurs.*"

(Fructele au depășit promisiunea florilor.)

Abatele Brémond nu explică opțiunea sa în favoarea acestui vers simplu, lipsit de orice podoabă imagistică. Noi vom căuta, însă, să-i deslușim armonia unică, tocmai prin concentrarea resurselor sale muzicale. Este vorba, la începutul cuvintelor, de dulceața explozivă a grupurilor consonantice *fr*, *pr* și *fl*, care alternează cu nete-

zimea catifelată a lui *s* intervocalic de pe la sfîrșitul vocabulelor.

Virtutea cardinală a *cumpătării*, devenită simplitate prin extrapolarea ei pe plan artistic, nu este, așadar, un dat spontan și facil. Ea se obține numai printr-un fin și extrem de laborios proces de *concentrare* a tuturor detaliilor pînă la gradul lor de asimilare integrală în pînza clară a ansamblului. Aceasta, însă, fără ca ele să-și piardă capacitatea de a fi recunoscute în cadrul unei scrutări atente și pasionate.

Osmoza abstract-concret

Organicul superior, din care se decantează artistic structura clasicismului, nu exclude, ba chiar implică direct, principiul matematic. Este și acesta din urmă unul din factorii constitutivi care intră în aliajul artistic. El contribuie în mod special la aspectul de *ordine* și de *regularitate* al acestui stil.

Desigur că substratul abstract, matematic se află prezent în orice alcătuire clasică, uneori apare, însă, mai direct sesizabil (în artele neimitative, arhitectura și muzica), alteori acționează mai umbrit (în plăsmuirile dictate de *mimesis*). Să le privim, mai întîi, pe cele în care se distinge de la început coeficientul matematic din ansamblul creațiilor respective.

Așa este, în mod cu totul deosebit, arhitectura. Ca și în alte capitole ale lucrării noastre, vom invoca, și de astă dată, templul grecesc. Acest edificiu nu este, în fond, decît o prismă culcată, cu baza triunghiulară susținută pe un careu de cilindri. Natural că această alcătuire

geometrică nu ni se înfățișează în exclusivitatea sa abstractă, ca în arhitectura funcționalistă modernă, ci se află organic întrețesută într-o vibrantă carnație artistică.

S-ar putea ca exemplul nostru să nu pară prea convingător. Într-adevăr, și în arhitectura altor stiluri trebuie să se țină seama de exigențele geometriei și, în general, de calculul matematic. Nu-i mai puțin adevărat, însă, că unii clasici se descoperă a fi atît de atrași de-o asemenea întruchipare a ordinii, încît o introduc și în artele imitative. Am mai amintit, de altfel, de motivul arhitectonic, exact calculat, așa cum apare în atîtea picturi ale lui Rafael. Dar și alți pictori renascentiști, și nu numai italieni, se dovedesc, chiar din tablourile lor, a fi totodată și niște arhitecți deopotrivă de iscusiți.

În categoria artelor neimitative se încadrează și muzica, bineînțeles nu cea de program, care, deși existentă și în Antichitate, nu aparține totuși clasicismului. Se cere evocat în cazul de față, acel „sunet pur", singurul agreat de Platon ca fiind perfect, așa cum afirmă el în dialogul *Philebos*. Or, clasicismul muzical are la bază tocmai puritatea neimitativă a melodiei. Aceasta nu se poate constitui compozițional decît printr-o noțiune comună și matematicii, aceea de *măsură*. Dar conexiunea clasică între domeniul muzical și cel matematic este prea cunoscută pentru a mai fi supusă unui comentariu special.

Urmează să privim, în același sens, și artele legate de *mimesis*. După cum se știe, clasicismul folosește adesea în relațiile plasticii, cunoscuta *secțiune de aur*, aceea care fixează proporțiile componentelor unei opere artistice, atît între ele, cît și în raport cu întregul. Aceasta a variat, în decursul timpului, după diferite adoptări ale ideii de echilibru și armonie. Cea mai cunoscută rămîne secțiunea de aur gîndită și realizată de sculptorul grec Policlet, după care capul se cere să intre de cinci ori în

întregul unei statui. Factorul matematic secondează aci, în chipul cel mai fericit, orientarea de natură organică a imitației, corectînd-o, tocmai în sensul voit de perfecțiune.

În această ordine, clasicismul Renașterii oferă mai multe exemple. Leonardo, de pildă, a demonstrat grafic perfecțiunea trupului omenesc înfățișîndu-l înscris într-un cerc, cu membrele stelar desfăcute. Încă dinainte, în plin veac al XV-lea, a acționat, ca o certă călăuză pentru pictori vestita „piramidă" a lui Leon Battista Alberti (v. *Della pittura*, tr. rom. *Despre pictură* de G. Lăzărescu, 1969). În vederea unei concentrări, armonios limitate, a compozițiilor din tablourile Renașterii, ele ar urma să fie înscrise într-o asemenea piramidă ideală. Ipoteza lui Alberti s-a văzut ilustrată de mai mulți pictori ai timpului, de Rafael în *Madona Sixtină*, de Leonardo în *Mona Lisa*, de Bernardino Luini în *Madona cu trandafiri*, de Cesare de Sesto în *Madona cu copilul*, și încă de mulți alții. De fapt, încă de milenii, reliefurile sculptate pe frontoanele templelor grecești se află și ele cu precizie închise în triunghiul care le cuprindea. Renașterea însă, postulează această înscriere în volum, adică în perspectiva picturală, pe atunci nou descoperită. Aci ni se par deosebit de interesante și unele descoperiri cu totul recente. Ne gîndim la ideea lui Pierre Francastel, după care acea perspectivă picturală, inițiată în Renaștere, n-ar fi decît înscrierea tuturor elementelor, dintr-un tablou, într-un volum cubular. Oricît ar fi de vastă viziunea, să zicem, a unui peisaj, ea intră, totuși, într-un spațiu geometric limitat. Dincolo de acel spațiu cubular nu mai există nimic de văzut în respectivul tablou. Ideea perspectivei tridimensionale, care se substituie vechii bidimensionalități, este, în fond, tot o ini-

țiativă a clasicismului, în tendința sa neclintită de a se realiza în cadrul unei circumscrieri precise.

Nu mai puțin, și poezia clasică se leagă de acest matematism, nelipsit din nici o ramură a stilului. Este oțios să mai reamintim de caracterul numeric al ritmurilor, al versurilor, al strofelor etc. Am dori numai să arătăm o notă constitutivă comună a diferitelor arte, dezvoltate înlăuntrul clasicismului. Așa cum tragedia franceză încape în receptacolul matematic-temporal al celor douăzeci și patru de ore, tot astfel încăpuseră, în Renaștere, compozițiile picturale în receptacolul matematic-spațial al piramidei. Elementul abstract stilizează continuu materia concretă.

De aceea, procesul creației clasice este cel mai dur și mai dificil dintre toate elaborările artistice. Autorul trebuie să depășească două dificultăți, mai întîi pe aceea cerută de *mimesis* și-apoi o altă constrîngere care supune acel prim rod al muncii sale supremei instanțe a unui calcul idealizant. Prin efortul trudnic al acestor obstacole se obține perfecțiunea în sensul clasicismului. Ea întregește sinteza, ajunsă la gradul de osmoză inseparabilă, între esența concretului și aceea a abstractului.

Tocmai de aceea — cu unele excepții, cum ar fi aceea a lui Rafael și a lui Mozart — artiștii și scriitorii clasici se arată mai puțin fecunzi decît aceia care aparțin altor stiluri. În această privință, devine cu deosebire reprezentativă literatura. Scriitorii clasici n-au atins niciodată performanțele cantitative ale barocului Lope de Vega sau ale romanticului Hugo. Aci nu trebuie să ne inducă în eroare numărul titlurilor, care poate fi mare, așa cum ne relevă un Eschil sau un Sofocle. Ceea ce rămîne relevant este numărul paginilor. În general, munca

asiduă și extrema acribie a clasicilor îi abate de la tentația fecundității. Travaliul, în vederea perfecțiunii, adică al osmozei elementului concret cu cel abstract, din componența unei opere reclamă o răbdare și o încordare susținută.

Trebuie, în final, să recunoaștem că, în parte cel puțin, materia acestui capitol este nu numai cunoscută, dar și elementară. Există, însă, două rațiuni care ne-au constrîns să ne oprim asupra sa. Prima, mai puțin importantă, este dorința de a întregi, fără lacune, discuția despre clasicism. Analiza integrală a unor fenomene, de multă vreme dezbătute, nu se poate dispensa și de integrarea într-însa a unor date devenite elementare. Am fi renunțat, totuși, la acest capitol, dacă n-ar fi existat și o a doua rațiune, cu mult mai importantă sub aspectul oportunității actuale.

Vrem să spunem că manierismul deformant al veacului nostru a dislocat, din osmoza lor, termenii constitutivi ai clasicismului. S-a inițiat o artă *numai* abstractă, depărtată de realitatea palpabilă, și o artă *numai* concretă, care se mulțumește să calchieze acea realitate. N-am dori să se creadă că depreciem fără discernămînt o asemenea disociere. Este chiar util ca un angrenaj să fie la răstimpuri desfăcut, pentru a i se verifica și împrospăta separat piesele — în cazul de față termenii clasicismului discutați în acest capitol. Numai că această experiență disociativă nu poate să dureze la infinit. Exemplul perfectei osmoze clasice dintre componenta concretă și cea abstractă a operei de artă este chemat, din toate timpurile să amintească faptul că ruperea relației constituie numai mijlocul în vederea unei reînnoiri, iar nu un scop în sine.

Asociația prin contiguitate

Se spune, în general, că arta clasică se fundează pe intuiții directe, pe cînd cea romantică, pe intuiții asociative. O asemenea idee este inexactă sau, în cel mai bun caz, incompletă. De fapt și arta clasică are la bază tot intuiții asociative. Numai că ele se deosebesc de acelea ale stilurilor deschise. Acestea din urmă, cum ar fi barocul sau romantismul, cuprind cu o deosebită predilecție asociațiile prin contrast, pe cînd clasicismul își îmbogățește realizările artistice prin contiguitate sau asemănare.

Să urmărim, mai de aproape, arta clasică și sub aspectul acestor noțiuni împrumutate din psihologie. Să privim, mai întîi, în registrul senzorial, asociațiile clasice prin contiguitate, urmînd apoi să le analizăm și în registru moral. În această ordine, fără a se fi gîndit la ceea ce intenționăm noi în momentul de față, George Călinescu, cu cunoscuta subtilitate neașteptată a intuițiilor sale, face o pătrunzătoare distincție, în materie de gust cromatic, între Antichitate și Evul Mediu. Anticii, spune el, preferau îmbinarea alb-roșu, pe cînd medievalii, reprezentînd pentru prima dată înclinațiile popoarelor moderne se dirijau către negru-roșu. Prima alăturare cromatică se prezintă luminoasă, în ambii săi termeni. A doua, relevă, însă, un decalaj violent între lumină și întuneric. Anticii, așadar, la care domină gustul clasic se văd atrași de asociațiile prin contiguitate, pe cînd modernii, în speță medievalii, se arătau adepți ai unor senzații mai tari, îndreptate către asociațiile prin contrast.

În această ordine senzorială, clasicismul devine reprezentativ prin artele plastice și prin muzică. În pictură, H. Wölfflin surprinde, încă de multă vreme, distinc-

ția între caracterul liniar al Renașterii îndeosebi florentine, spre deosebire de o dominantă a culorii în baroc. Culorile mai mult deschise din pînzele lui Botticelli, de pildă, reclamă o conturare a figurilor prin pregnanța grațioasă a desenului. Această liniaritate provine din contiguitatea raporturilor cromatice care, printr-o similară luminozitate, nu se mai pot deosebi precis. Dimpotrivă, în baroc, asociația prin contrast a culorilor se extinde pînă la rafinamentul clarobscurului care se dispensează de ductul separator al liniei.

Alte arte clasice ne prezintă aceleași raporturi. Sculptura în *ronde-bosse* a anticilor se deosebește, prin contiguitatea volumelor, de cea barocă, bazată pe izbitorul decalaj din reliefurile și concavitățile ei. Acest fenomen se reeditează și în arhitectură. Contiguitatea dintre diferitele suprafețe luminoase ale edificiilor lui Palladio se deosebește de contrastul alternant între plinuri și goluri întunecoase. În muzică are loc o relație similară. Înălțimea și intensitatea tonurilor, în succesiuni asemănătoare, bunăoară la Mozart, se disting de compozițiile alcătuite din alternări contrastante, bunăoară la Beethoven sau, mai cu seamă, la romantici.

În clasicism, contiguitatea senzorială devine și contiguitate de ordin moral, îndeosebi la unele din personajele literare, aci, însă, putem deosebi două categorii distincte. Cea dintîi, proprie în mare parte dramaturgiei, are loc în cazul cînd cei doi termeni ai contiguității se află în conflict. A doua categorie, dimpotrivă, îi privește pe acești doi termeni într-o relație de apropiere afectuoasă. Să privim, mai întîi, primul caz. În tragedia clasică, cei doi rivali sînt deopotrivă de îndreptățiți moralmente prin atitudinea lor. Deși în luptă, ei sînt făuriți din aceeași pastă, a omului care reclamă un drept legitim

al său. Exemple se pot ivi multe, atît în dramaturgia greacă veche, cît și în clasicismul francez.

Așa, de pildă, în *Orestia* lui Eschile, Egist, potrivit canoanelor juridice ale societății primitive, era îndreptățit să-l ucidă pe Agamemnon pentru a-și răzbuna tatăl, în a doua generație a vrăjmașului. Dar și Oreste avea dreptul să-l ucidă pe Egist, tot pentru a-și răzbuna părintele. În tragedia greacă, există lupta între două dreptăți, deci între două persoane, moralmente contigue. Tot astfel, și în *Antigona* lui Sofocle, conflictul dintre Antigona și Creon reprezintă aceeași înfruntare între două dreptăți. Creon se vede tot atît de autorizat să apere dreptul scris, ca și Antigona să apere dreptul cutumier. Primul personaj este, totuși, vinovat, dar nu pentru cauza pe care o susține, ci pentru felul cum o susține, mergînd pînă la acel exces, la *hybris*-ul, considerat ca păcat principal în tragedia greacă. Și în cazul de față, cei doi combatanți, deși opuși, sînt, totuși, contigui pe plan moral. În acest sens, exemplele pot continua.

Asociația prin contiguitate se afirmă ca atare și în clasicismul francez, mai cu seamă la Corneille. Lupta dureroasă dintre Horați și Curiați, care se desfășoară în *Horace* al său, exprimă cu strălucire aceeași atitudine eroică, și la unii și la ceilalți luptători. Concluzia se desprinde perfect convergentă cu aceea privitoare la tragedia greacă. Această contiguitate clasică a personajelor se diferențiază radical de contrastul violent din dramaturgia popoarelor moderne, cu excepția veacului al XVII-lea francez. Putem surprinde aci o extrapolare a planului senzorial, cu contrastantele sale raporturi cromatice sau tonale, în planul moral al concepției dramatice. Aceasta închipuie înfruntarea încordată între ființe exclusiv bune și altele exclusiv rele. Această nouă dispoziție a dramei la popoarele moderne se relevă, inițial, în

cuprinsul *miracolelor* din Evul Mediu, unde intrigantul odios și victima inocentă, reabilitată și salvată în cele din urmă, corespunde acelui dualism senzorial negru-roșu, atribuit de George Călinescu gustului medieval.

Autentica tragedie antică, proiectînd în fața spectatorilor amintita contiguitate de ordin moral între rivali, cedează locul melodramei al cărui spirit va invada chiar și cele mai înalte creații ale barocului și romantismului. Nici chiar Shakespeare, în marile sale capodopere, nu se vede scutit de-o asemenea înrîurire. Izbitorul decalaj moral dintre Hamlet și Claudio, dintre Desdemona și Iago, dintre Cordelia și surorile sale, înscrie raporturi care numai rar și fără pondere funcțională s-ar putea întîlni în tragedia antică.

Dacă, în ordine morală, asociația clasică prin contiguitate îi adună în cuprinsul ei pînă și pe rivalii înversunați, cu atît mai mult se va ilustra această contiguitate între cei nedespărțiți unul de altul, între cei legați trainic printr-o strînsă afecțiune. Exemplele antice, multiple în această privință, Ahile și Patrocle, Oreste și Pilade, Castor și Pollux, Nisus și Eurial etc., confirmă o asemenea constatare. Aci contiguitatea se arată firească și nu mai necesită comentarii.

Ea se deosebește de contrastul dintre cuplurile celebre, ilustrate de literaturile moderne : Don Quijote și Sancho Panza, Faust și Mefistofele, Robinson și Vineri etc. Modernii se complac în confruntarea a două ființe cu nivele, caractere, mentalități și reacțiuni opuse, din predilecția pentru același efect al contrastului pe care îl arată și în culori sau sunete. Anticii, cel puțin în culminantul lor moment clasic, nu aveau această propensiune. În dorința lor de armonie, ei căutau apropierile structurale, iar nu disjuncțiile, care pasionează atît de aprins pe moderni. Adepții anticilor din Renaștere și din

clasicismul francez se vor călăuzi și ei după asociațiile prin contiguitate care alcătuiesc una din trăsăturile constitutive ale clasicismului.

Închiderea între domenii artistice

Arta clasică se prezintă închisă, nu numai în componența separată a fiecărei opere, ci și a fiecărui domeniu artistic. Este cu desăvîrșire opusă stilurilor deschise, unde toate creațiile se interpenetrează și se identifică, așa cum ilustrase exemplar Baudelaire în sonetul *Corespondențelor*.

Am spus însă că în clasicism există, totuși, o dominantă a sculpturii care impune aceeași metodă a *reducției* și celorlalte arte. Nu există oare și aci o interpenetrare a picturii, a poeziei, a arhitecturii, a muzicii etc., cu creația sculpturală, nu se surprinde deci și aci o deschidere în măsură să contrazică ce am enunțat la început? Răspunzînd unor asemenea obiecții ipotetice, trebuie să precizăm că ele se fundează pe o falsă identificare. Una este metoda unei arte, și alta este acea artă însăși. Risipind o asemenea confuzie, faptul se luminează de la sine. Asupra tuturor celorlalte arte clasice se repercutează numai principiul și procedeele sculpturii, iar nu sculptura însăși. Înseamnă cu totul altceva faptul de a lucra piatra sau marmura prin cioplire, decît a reduce prin eliminare o parte din cuvinte în cadrul elaborării unei poeme. Cu toată metoda sculpturală adoptată de celelalte domenii artistice, ele continuă să rămînă închise unele față de altele, inclusiv față de sculptură. În felul acesta totul se deslușește definitiv. Domeniile artistice

rămîn complet separate între ele, tocmai fiindcă adoptă principiile sculpturii, adică ale celei mai radical închise în sine dintre arte.

Așa se și explică faptul că o vedere teoretică în măsură să desprindă dintr-o sinteză filosofică sensul comun al tuturor artelor, fără a mai separa radical domeniile lor, adică tocmai ceea ce numim noi *estetică*, apare abia în veacul al XVIII-lea, odată cu simțitoarea slăbire a clasicismului și cu începutul viguros al preromantismului, deci cu zorii unei schimbări de orizont. Este vorba, pe de o parte, de *Știința nouă* a lui Giambattista Vico, considerat a fi primul gînditor romantic, iar pe de altă parte, și ceva mai tîrziu, de acea *Aestetica* a lui Alexander Baumgarten, primul care — după cum se știe — a și dat numele disciplinei.

Mai înainte, în momentele pline ale clasicismului, nu existau — cu rare excepții — decît teorii separate ale fiecărei arte, în acord cu radicala lor separare. Mai cu seamă, o profunzime imensă de *Poetici* umpluse tot cîmpul umanismului. Aceasta, îndeosebi, după ce s-a descoperit fragmentul cunoscut și de noi al *Poeticii* lui Aristotel, pe la sfîrșitul veacului al XV-lea. Desigur că, la rîndul lor, și alte arte s-au văzut teoretizate separat. Așa a rămas, încă din veacul al XV-lea, vestita *Carte despre pictură* a lui Leon Battista Alberti, pe care am evocat-o și într-un alt capitol. Nu urmărim a dresa un inventar în această privință, ci numai a stabili succint o trăsătură a separatismului închis între domeniile artistice din perioadele clasice. Este adevărat că această închidere, așa cum am mai menționat și într-un alt capitol, nu există integral decît teoretic. Practic, se întîlnesc și unele abateri de la această exigență clasică. Chiar înăuntrul clasicismului grecesc, reprezentația teatrală a tragediilor, mai tîrziu și a comediilor, implică inter-

venția mai multor arte. Se valorificau aci muzica instrumentală și cea vocală, dansul, arhitectura, pictura, sculptura măștilor. De asemenea, în atîtea din tablourile Renașterii ansamblul edificiilor pe care se proiectau personajele erau creații nu de pictor sau de grafician, ci schițe de construcții, întocmite cu tot calculul exactității, în măsurarea dreaptă a volumelor, spre a nu greși nimic, sub aspect arhitectural. Cu rare excepții anterioare, numai odată cu barocul, și mai ales cu manierismul impresionist, motivul arhitectonic în pictură a devenit cu adevărat pictural. Acea *Catedrală din Rouen* a lui Claude Monet, alcătuită parcă din zăpadă încețoșată și turnuri paraleli care se dezgheață și încep să picure, n-ar fi putut să apară în Renaștere. Aceste puține ilustrări, oferite de perioada clasică greacă sau de cea renascentistă, reprezintă evidente cazuri rarissime. În general, clasicismul concepe și caută să realizeze o închidere completă între diferitele domenii artistice.

Această separare merge chiar pînă la gradul rivalității, atunci cînd intră în joc ambiția întîietății între arte. Așa este un eseu al lui Leonardo da Vinci, în care compară naiv sculptura cu pictura, în ceea ce privește superioritatea uneia asupra alteia.

Chiar dacă, în clasicism, nu se ajunge pînă la rivalitate, există totuși o ignorare reciprocă între diferite domenii artistice. Sau dacă totuși se iau în vedere două sau mai multe arte, este numai pentru a se adînci diferențierea lor. Și, odată cu aceasta, se urmărește consolidarea fiecăreia din ele în propria lor matrice. Așa face, bunăoară, un teoretician clasic al artei ca Lessing în *Laokoon* al său, unde, cu o atenție încordată, urmărește să precizeze granița dintre poezii și pictură. Drept urmare a acestei diferențieri s-a ajuns ca unii artiști să nu-și

considere drept colegi de breaslă pe cei ce profesează o altă artă.

La închiderea între domenii artistice s-ar mai cere adăugată ca o anexă, și închiderea tot atît de strînsă între genuri sau chiar subgenuri. Este însă o trăsătură prea cunoscută a clasicismului, spre deosebire de baroc sau de romantism, pentru a mai insista asupra ei. Totuși semnificația acestui adaos trebuie considerată, deoarece ea întărește concluziile acestui capitol. Natura centripetă a clasicismului se ferește de orice deschidere, fie ea cît de apropiată între domenii. Nu numai că o artă se închide față de artă, dar și un gen față de alt gen, am spune chiar că și un cuvînt față de alt cuvînt, taxat a fi prea indiscret colorat sau prea „nepoetic". Dincolo de înregistrarea literală a acestui ultra-separatism, bănuim și o semnificație transartistică a faptului, atingînd însăși ordinea vitală a fenomenului. Mentalitatea clasică este o asiduă cultivatoare a homeostazei, prin care un organism își apără integritatea. Ea apare concomitentă cu frica de entropie. Aceasta ar putea să năvălească prin orice deschidere fie ea cît de redusă. Ea este asemenea unei spărturi într-o corabie, indice cert al unui sfîrșit, în cazul nostru sfîrșitul unui stil, deci al unui *mod de a fi*. Din unghiul său de vedere, clasicismul are poate dreptate. Perfecțiunea este perenă, dar nu fecundă. Ea nu poate prolifera decît epigoni.

Închiderea circumscrisă a vîrstelor și caracterelor

Iată încă o *închidere clasică* — nucleu viu al atît de frecvent evocatei sale *forme închise*. Zeii n-au vîrstă.

Sînt tineri și nemuritori. După închipuirea anticilor, ei reproduc, în zona lor, însăși natura umană, cu chipul fizic, cu calitățile și chiar cu scăderile corespunzătoare. Nu-i totuși mai puțin adevărat că, în clasicism, omul imită și el ceva din trăsăturile zeilor. Aceștia apar *închiși* în nemurirea lor — arie unde, firește, nu pot să evolueze și de unde, cu atît mai puțin, să iasă dintr-însa, așa cum ar fi dorit arzător și Luceafărul eminescian.

Atunci prin ce-i imită omul în viziunea clasică? Am spune că tot printr-o *închidere*, și anume în natura mereu neschimbată și stadiul temporal, adică *vîrsta* cu care au fost prezentați din capul locului. Această închidere în imuabilitatea ființei, sustrase timpului care schimbă totul, este pentru arta clasică tot un fel de nemurire, de astă dată umană. Faptul apare deosebit de pregnant în sculptura greacă. Astfel, atît *Hermes* al lui Praxiteles, care este zeu, cît și *Doriforul (Purătătorul de lance)* al lui Policlet, care este om, au întipărită în figură aceeași amprentă definitivă, imuabilă, pe care nu o poate schimba nimic, nici chiar timpul atoatevăzător.

Nu dorim să reliefăm faptul prin exemple prea contrastante, prea depărtate stilistic. Ne mărginim comparația tot cu un cert clasicism, însă expirant, foarte aproape de extincție — acela al lui Jean-Antoine Houdon (1741—1828). Și nu ne gîndim neapărat la celebra statuie a lui Voltaire — înfățișat cu al său *hideux sourire*, pe care îl va vesteji mai tîrziu Musset — ci cu o egală semnificație la figura tînără totuși a lui Napoleon din bustul pe care sculptorul i l-a executat. Chiar și la cel din urmă se recunosc urmele timpului care trece și rănește. Nimic nu ne îndrituiește să credem că valul temporal nu va continua să bată la țărmurile acelei vieți și nu-și va consuma definitiv lucrarea destructivă. Marele clasicism, dimpotrivă, se arată imuabil, fără aceste sta-

țiuni provizorii ale timpului, care sînt vîrstele omenești — și desigur, nu numai omenești.

În literatură, omul clasic rămîne, de asemenea, neschimbat, *închis* în forma sa definitivă. Și aceasta nu numai prin cele douăzeci și patru de ore ale tragediei franceze, ci și prin cei zece ani ai rătăcirilor lui Ulise, cînd omul, cu toate abaterile sale pasagere, rămîne în fond egal cu el însuși, nepierzînd nimic din natura sa și din obiectivul propriei existențe. Același lucru se poate spune și în legătură cu durata nedefinită în care Prometeu a stat înlănțuit.

Am mai arătat într-un capitol anterior că în clasicism timpul se spațializează, adică se comasează și se întinde pe loc, încetînd astfel să mai curgă. Ce este în fond eternitatea decît această spațializare a factorului temporal? Faptul rămîne înscris ca unul din punctele urmărite de arta clasică.

În virtutea acestei imuabilități, clasicismul respinge din repertoriul motivelor sale vîrstele cu aparență de profuziune, de la micile *Infante* ale lui Velasquez, pînă la *Lear*-ul lui Shakespeare. Romantismul, la rîndul său, care *Oedip la Colonos*, arta clasică arată alte vîrste numai ca apariții cu totul episodice sau completări necesare atunci cînd nu se poate altfel. Asemenea vîrste destinate a fi pasagere, disparente introduceri, fie ale maturității, fie ale morții, se văd acceptate plenar numai de stilurile care cultivă *formele deschise*. În baroc le întîlnim cu profunziune, de la micile *Infante* ale lui Velasquez, și de la *Copiii cerșetori din Sevilla* al lui Murillo, pînă la *Lear*-ul lui Shakespeare. Romantismul, la rîndul său, introduce de asemenea copilăria și bătrînețea cu trenă amplificată, care durează pînă astăzi inclusiv. Exemplele sînt cu mult prea cunoscute pentru a mai necesita o semnalare cît de sumară.

Clasicismul, dimpotrivă, se fixează asupra unei vîrste care implică o linie de stabilitate și, în definitiv, o împlinire, fără semnele creșterii sau ale degradării. O asemenea vîrstă se arată a fi cea mai apropiată de aparența *eternității clasice*. Într-însa eroul nu se schimbă, păstrîndu-și de la început aceeași natură, același caracter, aceleași tendințe. Unele culturi de înrădăcinată tradiție clasică, așa cum ar fi cea franceză, păstrează trăsăturile unei atari constanțe psiho-morale, paralel cu constanța vîrstei, chiar cu mult dincolo de clasicism, de la Balzac pînă la Anatole France, și încă mai departe.

În mod aproximativ — dar nu mai puțin apropiat de adevăr — se poate spune că popoarele moderne, cu excepția respectivelor perioade clasice, se fixează în altă lungime de undă decît a vîrstelor și caracterelor definitiv date. Faptul poate fi înregistrat chiar din ultimele zile ale Antichității, de la *Confesiunile* ale lui Augustin și pînă la *Bildungsroman*-ul german, mergînd desigur și mai departe. Omul poate deveni, astfel, însuși contrariul său, fie în ordinea ascensiunii morale, fie a degradării. În *Divina Commedia*, din pădurea păcatelor sale, unde se afla rătăcit, Dante ascende pînă la gradul suprem al elevației sufletești. Dimpotrivă, în *Cîntul Niebelungilor*, blînda și liliala Krimhilde ajunge în final o fiară sîngeroasă. Desigur că nu numai între acești doi poli morali se exercită evoluția ființei umane în culturile moderne, ci și într-o infinitate de alte nuanțe și variante.

Spre deosebire de toate aceste expresii mobile, clasicismul, chiar și în perioadele sale post-antice, indică o perfectă consecvență și stabilitate, atît în ce privește vîrsta care este a deplinei conștiințe de sine, cît și linia nestrămutată a caracterelor. Este, dacă ar fi să ne exprimăm astfel, *mica eternitate* a omului clasic, la origine, extrapolare a nemuririi zeiești. Așa se prezintă și Ahile,

și Prometeu, și Ulise, și Oedip, cel din *Oedip rege,* și Antigona, și Andromaca lui Euripide și a lui Racine, și Horații lui Corneille, chiar și Ifigenia lui Goethe. Există însă, ca un negativ fotografic, tot al clasicismului, și o similară constanță a viciilor, și la fanfaronul lui Plautus, și la avarul sau ipocritul lui Molière, și la bădăranii lui Goldoni. Se ivesc aci antimăștile comice, tot atît de stabile și egale cu ele însele ca și virtuțile din tragedii.

Fără această trăsătură fundamentală, în contrast cu aceea a instabilelor și proteicelor figurări umane ale formelor deschise, neclasice, nu se poate completa o icoană integrală a clasicismului.

Stil clasic și manieră clasică

Pe lîngă *stilul clasic,* așa cum îl cunoaștem din străduaniile noastre de pînă acum, mai există și o simplă *manieră clasică.* Aceasta este doar o adoptare din afară — fără nici o acoperire sau justificare lăuntrică — a unor motive, tipare formale sau procedee împrumutate din rechizita clasicismului.

Maniera poate atinge valori efective cînd se grefează pe fondul viu al unui alt stil. Rămîne însă o expresie rece și lipsită de viață cînd nu beneficiază de suportul unei asemenea trăiri autentice, străine clasicismului. În amîndouă cazurile apare cu deosebire reprezentativ așa-zisul neo-clasicism de pe la 1800. Să oferim, mai întîi, unele exemple pozitive, datorate împrejurării fericite cînd maniera clasică se adaptează la substratul perfect valabil al unui alt stil.

Ținînd seamă că acest „alt stil" se insinuează în perioada 1800, îl putem identifica adesea cu un influx preromantic sau chiar romantic. Faptul se confirmă, îndeosebi în poezie. Gîndul ni se îndreaptă aci la doi mari poeți ai vremii, Hölderlin și Foscolo. Îi vom privi pe rînd.

Hölderlin este un însetat de lumină. Ceea ce îl apropie de clasicism pare a fi tocmai motivul solar, închinarea față de *Helios*, închinare susținută de o vastă cultură pe care marele liric o absorbise din tezaurul spiritual al Greciei antice. Spre deosebire de cei mai tipici poeți ai popoarelor moderne, care se arată a fi nocturni și selenari, solaritatea lui Hölderlin pare să reactualizeze vechea viziune clasică. Un asemenea argument se vede sprijinit de altele două. El folosește genurile lirice ale clasicismului și introduce ritmica lirismului antic. Tocmai aci, prin această ultimă trăsătură, el își trădează intensa modernitate, cu totul opusă spiritului clasic. Faptul ne îndeamnă să tragem deoparte întreaga perdea antică și antichizantă care îl acoperă. În această ordine, vom pleca mai de departe, pentru a demonstra că poetul nu este un autentic exponent al *stilului clasic*, ci numai al *manierei clasice*.

Astfel, Hölderlin se autorizează, în speță, de la o mai veche inițiativă a lui Klopstock, inițiativă pe care a comentat-o cu acribie Fritz Strich (v. *op. cit.*). Iată despre ce este vorba. Printr-o prelucrare personală a ritmurilor transmise din Antichitate, Klopstock urmărea să înlocuiască originara „măsură a timpului" printr-o mai nouă „expresie a timpului". Ultima exista numai izolat, fără marcă definitorie la cei vechi. Klopstock o scoate din izolarea ei și o investește cu pondere funcțională. Pe calea așa-numitului „raport tonal", noua „expresie a timpului" merge însă și mai departe, înlocuind

„timpul cantitiv" din ritmurile Antichității printr-un „timp calitativ". Măsura temporală se dizolvă pe nesimțite, fiind absorbită de purele coordonate lăuntrice ale poetului. Totul are loc în mod atît de firesc, încît aproape nici nu ne dăm seama. Astfel Klopstock conferă vechii ordini prozodice cu totul alte dimensiuni decît cele mensurabile.

Hölderlin adoptă această vedere aducînd-o la cele mai înalte realizări artistice. Cultivator al liricii grecești, îndeosebi al lui Pindar, el o trece prin filiera inițiativei lui Klopstock. În mod paradoxal, tocmai ritmurile clasice — modificate în sensul ilustrat mai sus — deschid larg perspectiva romantică a „timpului infinit". Așadar, însăși *maniera clasică* a lui Hölderlin se vede atacată și aproape fascinată de fondul său stilistic modern. Acest fond nu cuprinde o reproducere a Antichității, ci o amintire intens melancolică a acestei Antichități, pierdute pentru totdeauna. Nobilul și sfîșietorul „bocet" a lui Hölderlin pentru moartea lumii antice este însă atît de nou, încît tradiționalul vers alb străbătut nu de „măsura", ci de „expresia timpului", anticipă versul liber de astăzi.

Un alt caz de manieră, iar nu de stil clasic, am spus că mai este și acela al lui Ugo Foscolo, îndeosebi în marea sa poemă *Mormintele (Dei Sepolcri)*. Cu aceeași pasiune pentru cultura și pentru lumea greacă, dar opus lui Hölderlin, Foscolo, care nu cunoștea nici un precedent de genul lui Klopstock, păstrează intactă solemnitatea antică a versului alb, cioplit parcă în marmură răsunătoare. Fondul său romantic răzbate, însă, în altceva, și anume în repertoriul motivelor. În locul luminosului Helios, adorat de Hölderlin, el invocă noaptea, moartea, scenele macabre, mormintele. Poetul drapează, cu versu-

rile sale de un echilibru imperturbabil, o ascuțită și neliniștită sensibilitate care se deconspiră, în timp ce suie la suprafață pe scara motivelor tipic preromantice. Pe altă cale, așadar, decît la Hölderlin, la Foscolo nu poate fi vorba de un stil, ci numai de o manieră clasică.

Nu însă numai un substrat romantic se dovedește aci operant, nu numai el se vede chemat să susțină și să recupereze artistic stratul de suprafață al *manierei clasice*. În această ordine de interese putem fi secondați și de alte arte decît poezia. Ca fenomen nu mai puțin concluziv decît cele amintite ne solicită bunăoară și sculptura neoclasică a lui Antonio Canova.

Limitat la propriul său domeniu, acest artist era, deopotrivă, un pasionat admirator al clasicismului grecesc. Totuși — fiindcă nu se putea altfel într-o epocă tîrzie — el îl adoptă numai din afară, tot ca pe o simplă manieră. Partea cea mai vie dintr-însul — adevăratul său stil, care subminează dinlăuntru formalele indicații clasice — este tocmai acea fină și voluptoasă grație de veac al XVIII-lea, cu totul opusă clasicismului. Faimosul grup al *Grațiilor* — de unde s-a inspirat și Foscolo în poema cu același nume — sau acela al lui *Amor și Psyché* depășesc, cu delicata lor căldură carnală, rigiditatea înghețată a unei *maniere*, care nu poate deveni *stil*.

Nu însă totdeauna se ivesc, în vremea respectivă, îmbinări atît de fericite de genul acelora ilustrate pînă acum. Există și cazuri cînd maniera tîrzie nu se mai sprijină pe solul rodnic al unor realități stilistice mai adecvate momentului, în așa fel încît acestea să propulseze viața în celulele calcinate ale videlor măști clasice. În asemenea cazuri, clasicismul cedează locul

academismului. Atîția profani denigrează arta clasică numai fiindcă o confundă cu școlărească pastișă academică. Așa ar fi, în mare parte, arhitectura de pe la 1800, rece, retorică și parcă amenințătoare, parcă gata să strivească sub ponderea ei colosală orice fragilă pulsație a vieții.

Din nefericire, și unii artiști mari, ca Jacques Louis David — întemeietorul școalei neo-clasice în pictură —, urmînd o asemenea cale, și-au redus singuri ceva din posibilitățile lor majore. Geniul lui David, acomodîndu-se în cadrul unei arte „oficiale", capabile a place mai mult lui Napoleon decît lui însuși, a făcut să rezulte, cel puțin în parte, o artă corectă dar artificială.

Nu-i totuși mai puțin adevărat că în acea vreme — chiar și ceva mai tîrziu — pot fi detectate și unele cazuri cînd maniera clasică se îmbină perfect cu fondul unui autentic stil clasic. De altfel am și menționat, în treacăt, încă din primele capitole, faza clasicismului goetheean, cu *Ifigenia în Taurida, Prometeu* și *Hermann și Dorothea.* Ele pot figura printre marile creații clasice de totdeauna. În sfîrșit, ceva mai tîrziu, în pictură, maniera unui artist desăvîrșit ca Jean Dominique Ingres își găsește împlinirea într-un sincer și organic fond clasic. Poate că s-ar mai alinia și alte exemple în rîndul celor prezentate de noi. Toate, însă, reprezintă, ca în speța lui Goethe matur sau al lui Ingres cazuri individuale, iar nu realizări ale unor exponenți de epocă.

În general, pentru acea vreme, simpla *manieră clasică,* placată din afară fără concursul vreunui alt stil propriu momentului — care să o însuflețească dinlăuntru — se vede condamnată să rămînă inoperantă și caducă.

Sublimul clasic

Categoria estetică prin excelență a clasicismului este *frumosul* propriu-zis. O recentă carte însă, a lui Ion Ianoși, cu totul ieșită din comun prin erudiția autorului și prin finețea discernămîntului său, demonstrează și existența unui *sublim* clasic (v. Ion Ianoși, *Sublimul în artă*, 1984).

Trebuie, totuși, să spunem că n-am subscrie chiar la toate ideile acestei excelente lucrări. Ion Ianoși integrează bunăoară, și marea tragedie clasică în categoria *sublimului*, locul ei însă rămîne statornicit într-o altă categorie estetică, anume a *tragicului*. Am arătat, de altfel exclusivitatea clasică a acestuia chiar în cuprinsul prezentelor noastre demonstrații. Categoria tragicului, împreună cu aceea a *comicului*, care vor constitui obiectul capitolului nostru următor, ocupă un loc cu totul aparte înlăuntrul clasicismului.

Sîntem, totuși, de perfect acord că există și un sublim aparținînd acestui stil, sublim pe care noi l-am vedea printre altele în coeficientul artistic al filozofiei, istoriei și elocinței clasice. Însăși tragedia greacă poate să atingă — dar numai tangențial — această categorie atunci cînd se ridică deasupra tragicului propriu-zis în unele decantări filozofice de mare altitudine. Așa ar fi — de pildă — următoarele versuri-comentarii din *Antigona* lui Sofocle :

„În lume-s multe mari minuni,
Mai mari ca omul însă nu-s."

(trad. George Fotino)

Nu vom stărui, însă, asupra unor conținuturi de această natură, deoarece ele urmează a fi rezervate unuia

din viitoarele noastre capitole care va fi consacrat *antropocentrismului* clasic.

Privind numai puțin pe o arie mai extinsă, un asemenea sublim de extracție filozofică, am putea să invocăm unele poeme ale filozofilor identificați ca atare în pura accepție a termenului. Ne gîndim, printre altele, la următoarele versuri dintr-un imn pe care nu altul decît Aristotel îl înalță *Virtuții*:

„O, tu, Virtute, ce ești pentru om și iubire și chinuri,
Pură mîndrie de a fi și podoabă de preț a vieții,
De-nvidiat e acel ce-a murit luptător pentru tine,
Soarta-i măreața va fi o cunună pe fruntea Eladei.“

(trad. Dimos Rendis și Al. Andrițoiu)

Este interesant de reținut că această dezvoltare sublimă a gîndului și-a ales ca obiect tocmai *Virtutea*, adică însuși originarul substrat etic al clasicismului.

În sfîrșit, Ion Ianoși mai surprinde, pe bună dreptate, elemente de sublim atît la istoricii clasici, Herodot și Tucidide, cît și în faimoasa cuvîntare a lui Pericle însuși — cuvîntare comparată cu *Philippicele* de mai tîrziu ale lui Demostene —, în care conducătorul Atenei, într-un moment critic al cetății, face apel la vechile virtuți ale concetățenilor săi. O asemenea categorie estetică se pronunță ca atare și în clasicismul roman, bunăoară, la un istoric ca Tit-Liviu, cînd evocă actele de eroism ale vechii Rome legendare. Nu mai puțin și Renașterea italiană va cultiva sublimul în unele aspecte dintre cele mai reprezentative ale gîndirii și artei sale. Ne rezervăm, însă, și în cazul de față, considerațiile pe care ni le sugerează acea perioadă pentru viitorul nostru capitol dedicat antropocentrismului.

Pe lîngă cele constatate mai sus, clasicismul mai pare să ilustreze sublimul și într-o anumită poezie a

naturii, mai cu seamă în aceea care evocă atît de cunoscuta lumină și solaritate clasică. Iată ca exemplu concludent, această prezentare a motivului în *Norii* lui Aristofan :

„Ochiul cel mare al cerului iată-l, în față ni-e
El inundînd cu lumină plăsmuirea."

(trad. Demostene Botez și Ștefan Bezdechi)

Există, deci, și profilul unei naturi sublime, alta decît cea romantică, care să se asocieze în mod evident cu simplitatea clasică.

Ce avem de observat, în concluzie, după succinta noastră serie de demonstrații ? Întrebarea nu-și așteaptă multă vreme răspunsul. Sublimul există categoric și în clasicism alături de categoria dominantă a *frumosului*. Intervenția sa nu este însă plină, cu caracter integral, așa cum s-ar prezenta, bunăoară, în poezia Orientului egiptean, babilonian sau iudeu. Apariția sublimului în registrul clasic este, în mare parte, incidentală. El se insinuează respectiv fie în domenii care nu aparțin propriu-zis artei, fie în cuprinsul unor categorii estetice străine de natura sa, cum ar fi a frumosului, a tragicului sau chiar a comicului (exemplul de mai sus din *Norii* lui Aristofan). Totuși, în expresia sa plenitudinară, clasicismul nu poate fi conceput fără acest reactiv vibrant al sublimului, asimilat în pasta cuceritoarei sale seninătăți.

Comicul clasic

Deoarece, pînă acum, pe plan literar ne-am raportat numai la tragedia clasică, neîndreptățind, astfel, comedia, ne-am gîndit să compensăm această carență consacrînd

genului comic un capitol special. Cum urmează, așadar, să fie tratat? Am crede că tot calea comparativă, folosită și în părțile precedente, ar fi cea mai eficientă.

Fixîndu-ne la această opțiune, să vedem, mai întîi, deosebirea dintre *forma închisă* a comediei clasice și *forma deschisă* a comediei baroce. Ne referim, mai precis, la dinamica distinctă a *scenelor* comice dinlăuntrul celor două stiluri. Comicul clasic prezintă acea *linie continuă* cu închidere circulară, în sensul discutat de noi într-unul din capitolele anterioare. Așa ar fi scena cu pierderea casetei lui Harpagon din *Avarul*. După o serie de *qui-pro-quo*-uri și de replici în contratimp, se ajunge, din aproape în aproape, ca, pe parcursul circuitului comic, să se rărească defilarea strînsă a neînțelegerilor, în sfîrșit să se lămurească totul și să se încheie întregul episod. Dimpotrivă, comicul baroc nu se sfîrșește niciodată în virtutea propriei sale structuri, ci numai printr-un act voluntar al autorului. Așa se arată interminabilul dialog dintre Volpone și interesata interlocutoare de care el nu mai poate scăpa, în comedia cu același nume a lui Ben Johnson. În aceeași categorie intră, de pildă, și o scenă din piesa *Frumosul Don Diego* a marelui comediograf spaniol din veacul al XVII-lea, Agustin Moreto. Dialogul între doi interlocutori, în loc să meargă cu încetul către limpezire și încheiere, ca în episodul din *Avarul*, coboară din ce în ce mai mult către o progresivă incoerență, pînă cînd nu i se mai poate afla nici o ieșire, personajele rămînînd captive într-un adevărat labirint comic. Numai printr-o asemenea alăturare de o expresie opusă se precizează integral *forma închisă* a comicului clasic, în acord cu orice manifestare reprezentativă a stilului.

Cu aceasta n-am deslușit decît un singur aspect al problemei. În consecință, vom trece de la stabilirea for-

mei închise a scenei comice la analiza personajului comic. Ne solicită, mai precis, substratul psihic al acestui tip de personaj. Este vorba de eliminarea tuturor trăsăturilor secundare, eliminare corelativă cu reținerea unei singure însușiri, considerate a fi dominantă. Faptul corespunde întregii concepții clasice în artă, care se dispensează de amănuntele particulare și urmează numai liniile generale. De aceea, amintita operație a eliminării se aplică, nu numai la comedie, ci la toate genurile cultivate de clasicism. Pretutindeni, personajul se vede consecvent profilat numai pe o singură calitate. Ahile este mereu *cel iute la mînie,* Nestor, *cel înțelept,* Ulise, *cel viclean.* În tragedia clasică, la rîndul ei se valorifică de obicei, numai o singură calitate a eroului principal, adesea o virtute exemplară.

În sfîrșit, în cuprinsul propriu-zis al interesului nostru, adică în comedie, se selectează, deopotrivă, exclusivitatea unui defect sau al unei scăderi. Euclio sau Harpagon sînt *numai* zgîrciți, Tartuffe, *numai* ipocrit, Georges Dandin, *numai* parvenit etc. Sub aspect psihic-moral, personajele apar invariabil simple, monocorde.

Faptul ne dirijează către alt temei comparativ decît acela prilejuit de discutarea susținută mai sus a scenei clasice. *Simplitatea,* ca trăsătură acordată de astă dată personajului, nu se mai află în relație de antonimie cu *imagismul* baroc, ci cu realitatea pur lăuntrică, corespunzătoare ideii de *complex.* Este trăsătura esențială care desparte personajul clasic de cel modern, în sensul ultimelor două veacuri.

Psihologia „gestaltistă" a structurii, a indivizibilelor constelații lăuntrice, se vede anticipată cu un veac de către literatura analitică. În noua optică, nu mai poate fi decupată o singură calitate din nedespărțitele trăsături ale unui întreg ansamblu psihic. Toate merg

legate într-un fascicul compact de însușiri, prin care se caracterizează o ființă dată. Așadar, omul nu mai este înfățișat cu o unică însușire dominantă. Ba, dimpotrivă, jocul pe o singură coardă al unui personaj îl arată drept subiectul anormal al unei patologice monomanii.

Așa se explică perimarea marii comedii odată cu crepusculul clasicismului, anume prin trecerea de la simplu la complex. Bătrînul Grandet al lui Balzac se arată a fi deopotrivă de zgîrcit ca și Harpagon. De ce, oare, primul amintit nu este personaj comic? Fiindcă avariția sa se prezintă inseparabil legată și de alte însușiri, de inteligență, de energie, de iscusință economică, de iubire părintească. Fiindcă, într-un cuvînt, nu mai este clasic, ci realist.

Ca și scena comică, tot astfel și personajul comic reprezintă o *formă închisă* de manifestare umană. Închisă în unica sa însușire, a purtătorului ei, fără nici o interferență cu alte însușiri ale acestuia. El reclamă aceeași perfecțiune a execuției ca și personajul tragic, însă o perfecțiune prin care se proiectează un clișeu negativ, în cazul de față, al unei virtuți. Este un exemplu etic *à rébours*.

Am spus că personajul comic reprezintă o formă închisă de manifestare atît a psihicului, cît și a modului artistic sau a stilului, în care a fost realizat de comediograf. Dar aceasta nu implică și o neapărată unicitate a respectivului exemplar uman. Forma închisă a comicului poate cuprinde și doi sau mai mulți inși, pînă la o întreagă categorie psihică sau socială, grevată în omogenii ei componenți de aceeași închidere comică. Așa ni se relevă unele comedii cu titluri colective, cum ar fi *Femeile savante* a lui Molière sau *Bădăranii* lui Goldoni.

Menționarea exemplelor din această ultimă categorie ne prilejuiește trecerea către stabilirea acelei de-a treia trăsături distinctive pe care o oferă comicul. Într-însa se cuprind atît scenele, cît și personajele. Am văzut, așadar, că *forma închisă* a comicului poate fi și colectivă, nu numai individuală. Și unele genuri străine de expresia dramatică, așa cum ar fi a epopeii sau a poemului eroic-comic, confirmă din plin o asemenea observație.

Aci însă trebuie operată o distincție strict necesară. Comicul poate fi colectiv, dar în nici un caz universal. El trebuie să-și păstreze, în orice împrejurare, caracterul de excepție și de izolare față de o majoritate care-l receptează și îi gustă efectele. În caz contrariu își pierde caracterul de formă închisă, căscînd o deschidere uriașă, care poate înghiți tot ce există.

Și atunci încetează de a mai fi comic, și cu atît mai puțin clasic. Ce devine el într-o asemenea ipostază monstruoasă ? Răspunsul apare de la sine. Comicul de *formă deschisă* se transformă într-o altă categorie, aceea a *absurdului,* al lumii „răsturnate". Acesta nu mai aparține, bineînțeles, nici clasicismului, ci unei radicale deformări a manierismului, așa cum arată „antiteatru" și „antiliteratura" din veacul nostru. Nu mai adăugăm nici o concluzie asupra comicului clasic, fiindcă acesta a rezultat din toate cele trei trăsături distinctive pe care le-am analizat în cursul capitolului de față.

*

Odată cu aceasta am încheiat toată prima parte a cărții care privește *structura* fenomenului clasic. Urmează o a doua parte care va privi *relațiile* clasicismului artistic cu unele domenii străine pe care le-a înglobat într-însul.

Relaţii

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Istorie și perenitate

Se atribuie, în general, clasicismului o certă incompatibilitate cu istoria, în numele eternității imutabile, valabile pentru toate timpurile, pe care urmărește acel stil să o ilustreze. Celebrul vers al lui Horațiu, *Exegi monumentum aere perennius* (am înălțat un monument mai etern decît bronzul), indică ambiția clasicilor de a rivaliza în durată cu componentele cele mai dure și mai rezistente ale cosmosului, mereu aceleași prin cele mai diverse momente ale istoriei. Cuvintele poetului roman pot fi luate de mulți drept o confirmare a incompatibilității menționate mai sus.

O asemenea concluzie are, însă, la bază o neînțelegere. În fond, clasicismul este incompatibil nu cu *istoria*, ci cu *istorismul*. Această distincție se cere neapărat luată în seamă pentru o justă fundamentare a discuției noastre. Istorismul, promovat odată cu veacul al XIX-lea, cu Hegel și cu romantismul, corespunde unei supraordonări a istoriei, în studiul tuturor disciplinelor umaniste, inclusiv a literaturii și artei. Criteriile istorice vor fi cele dominante în asemenea studii. Iar dacă istoria nu-și cucerește încă o asemenea poziție supraordonată, nu în-

seamnă că ea nu există și în clasicism. Urmează, așadar, să surprindem statutul ei în perioadele clasice.

N-am spune, așa cum s-ar crede, că a fost subordonată unei anumite politici, fapt sugerat poate prin aceea că împăratul Octavian August agrea scrierile lui Tit-Liviu, dirijate în sensul dorit de el, sau că Racine și Boileau s-au văzut angajați ca istoriografi ai lui Ludovic al XIV-lea. În fond, această servitute din partea istoriei constituie un loc comun pentru toate epocile, chiar și pentru acelea dominate de supremația istorismului. *Filozofia dreptului,* lucrare scoasă de Hegel în 1821, ne aduce o dovadă concludentă în această privință.

Pe noi ne interesează altceva, și anume felul cum se raportează istoria la literatură și artă, în perioadele clasice. În vederea acestui interes trebuie să reluăm, în primul rînd, definiția distinctivă a lui Aristotel. Filozoful grec relevă cu precizie poziția inferioară a istoriei. Pe cînd aceasta privește particularul, poezia urmează generalul. Să transpunem această relație în termenii actualei noastre preocupări. Vedem atunci că eternitatea către care ținteşte arta clasică — acel monument al ei *aere perennius* — nu se absoarbe din vid, ci se hrănește din temporalul concret al istoriei. Numai că o potențează în extratemporal, adică în noțiunea de general a lui Aristotel. Deși situată pe o treaptă inferioară, istoria rămîne nu mai puțin necesară clasicismului, ca o continuă generatoare de *modele.*

Mai tîrziu, în clasicismul francez, Corneille, unul din principalii teoreticieni ai stilului, introduce o altă nuanță în discuția începută de Aristotel. În cadrul creației poetice, istoricul primește rolul de *martor.* Corneille cere, ca în dramaturgie, să se folosească întîmplări extraordinare, cu totul neobișnuite și chiar greu verosimile. Totuși, ele trebuie nu numai să se fi petrecut efectiv

cîndva, dar să fi și fost consemnate istoric. În cazul de față istoria apare ca *martoră* a unor evenimente de necrezut. Ea rămîne și în această ipostază o simplă furnizoare de materie primă pentru creația poetică. Intervenția ei se dovedește, deci, și acum absolut necesară.

Că istoria este cultivată — și chiar amplu cultivată de clasicism —, cu toată țintirea către eternitate a acestui stil, rămîne indubitabil. Putem acum să o privim mai îndeaproape. În primul rînd, se cere acum să stabilim felul cum se află ea folosită în perioadele clasice. Aceasta, spre deosebire de rolul cu totul opus acordat la timpul ei istoriei romantice cu care a fost adesea confruntată. Literatura și arta se vor colora adesea și după variabila încărcătură istorică pe care o primesc.

În romantism, așa cum se știe demult, istoria îl întoarce nostalgic pe om către trecut, sau îl îndeamnă către un viitor ideal. Uneori, concomitent, și una și alta. În clasicism, dimpotrivă, istoria se vede destinată să consolideze prezentul, adesea dilatat static într-o perspectivă de eternitate. Așa, de pildă, Tit-Liviu reactualizează istoria legendară a Romei, istorie străbătută de acte eroice, ca un ajutor prețios pentru August, care urmărește să insufle străbuna demnitate romană acelei *togata gens*, așa cum o numește Virgiliu. O asemenea demnitate a conștiinței este considerată a fi stînca perenă pe care se va perpetua prezentul acelui moment clasic. În acord, tocmai cu istoricul latin, cu ceea ce el a dat la iveală, răsună și cunoscutele versuri ale lui Virgiliu din *Eneida*, versuri pline de energie :

Sed regere imperio populos, romane, memento,
Parcere subjectis et debellare superbos.

(Dar tu, romane, amintește-ți să stăpînești
popoarele cu cîrmuirea ta, să-i cruți pe cei supuși
și să-i răpui pe cei trufași.)

În clasicism, așadar, istoria este o adjuvantă a prezentului, în tendința de a-l permanentiza.

În al doilea rînd, ne interesează, în mod special, arta istorică, folosită în perioadele clasice. Aceasta, iarăși, spre deosebire de romantism. Ne raportăm aci numai la clasicismul popoarelor moderne, adică din Renașterea italiană și din veacul al XVIII-lea francez. Aria istorică preferată în aceste perioade va fi Antichitatea. Romantismul, dimpotrivă, va avea în vedere Evul Mediu și alte momente ceva mai apropiate din istoria popoarelor moderne. Cu alte cuvinte, perioadele clasice vor îmbrățișa tot istoria unor epoci sau a unor popoare care au favorizat ivirea și dezvoltarea clasicismului. Se vor opri, deci, la ceea ce seamănă cu ele. Cetățile italiene, și-apoi Parisul, se vor simți apropiate de o istorie creată tot în mediul orășenesc, respectiv în *polis*-ul grecesc și în Roma antică.

Aci ne întîmpină un interesant paradox. Vrem să spunem că, în clasicismul popoarelor moderne, însăși istoria — prin sectorul ales a fi asimilat — stimulează tocmai cultivarea eternității, cu totul potrivnică relativismului istoric. În fond, faptul ni se pare, totuși, explicabil. Deoarece istoria a făcut ca Antichitatea să fie vie după mii de ani, ea a promovat, implicit, ideea de eternitate a stilului clasic. Cu aceasta revenim în cerc, iarăși, la Aristotel. Prin aceea că generalul poeziei se hrănește din particularul istoriei, se înțelege de la sine că, și în cazul de față, istoria se constituie ca adjuvant al eternității.

Am prezentat în titlul acestui capitol doi termeni opuși, unul relativist, iar celălalt cu sens absolut. Cum

pot fi, oare, compatibil întreolaltă ? Iată, însă, că, în cadrul clasicismului cei doi termeni nu se mai contrazic, ci se conciliază, acordîndu-și reciproc concursul.

Clasicism și umanism

În mod curent, se asociază, la ideea de clasicism, atributul *vechi* sau *trecut*. Este, însă, mai mult decît rezultatul unui reflex asociativ al unei judecăți propriu-zise. Odată ce se știe că, în general, clasicismul reprezintă piscul sau apogeul unei culturi, nu el constituie exponentul prin excelență al *vechimii* sau al *trecutului*, ci se află precedat, totdeauna, de un și mai vechi urcuș către el. Mai ales astăzi, considerăm ciudată această asociație, cînd au înaintat în avanscena cunoașterii culturile arhaice și primitive.

Și, totuși, ideea vechimii continuă să se proiecteze asupra clasicismului, și încă atît de puternic, încît asimilează în aria unei asemenea vechimi pînă și stilurile opuse celui clasic, dar care au avut loc demult, de fapt într-un relativ *demult*, ca în cazul romantismului. Această noțiune a ajuns să se situeze în opoziție cu tot ceea ce apare *modern*. Tocmai de aceea noi am dori să reamintim că, în strictul înțeles al cuvîntului, clasicismul este o apariție tîrzie, ivită înlăuntrul unei culturi după o lungă evoluție. Perioada clasică din Franța, bunăoară, se constituie ca atare după aproape jumătate mileniu de creație artistică franceză. De aceea, noi vom căuta în momentul de față să reconsiderăm clasicismul în locul său firesc, sub aspect temporal. La realizarea

acestei tentative ne secondează, în chipul cel mai eficace, noțiunea de *umanism*.

Ideea umanistă se vede folosită amplu și astăzi, în sensul de promovare și apărare a *omului*, a drepturilor sale la viață. Fără să cuprindă imensa complexitate din zilele noastre, această idee acționează și în clasicismul antic. Ba ea funcționează, chiar cu mult înaintea creării termenului de către stoici, inclusiv de către Cicero. Iată, deci, că unul din cele mai frecvente concepte ale patrimoniului cultural și social de astăzi provine direct din aria clasicismului. Faptul ne îndeamnă să înfruntăm prejudecata de *vechime* și de *trecut* a termenului *clasic* și să vorbim chiar de o *modernitate* a sa. Bineînțeles că nu vom împinge în absolut, ca să nu spunem în absurd, această vedere a noastră, fiindcă vremea din urmă, așa cum vom vedea mai tîrziu într-o altă ordine de preocupări, este categoric *anticlasică*. Totuși, așa cum există și unele parțiale expresii comune între ansambluri opuse, tot astfel se inserează și această ingerință de proveniență clasică în cea mai vie actualitate. Tocmai dintr-o asemenea perspectivă actuală ni se îndreaptă și nouă interesul către relația dintre clasicism și umanism, amintită în titlul capitolului.

Să reluăm, în acest context, definiția generală a noțiunii pentru a urmări variabilele ei aplicări în diferitele zone clasice, presărate de-a lungul mileniilor. Umanismul răspunde, așadar, tendinței de promovare a omului și de apărare a drepturilor sale. Exact același înțeles primește el și în clasicism. Numai că diferitele momente clasice au creat tot atîtea variante ale umanismului, cu cîte un indice de diferență între ele.

Mai întîi, clasicismul grecesc constituie o primă formă, am spune, de *umanizare* a omului. În această privință, ne gîndim la marii tragici, îndeosebi la Eschil și

la Sofocle. Desigur că nu-i vom privi integral, ci numai atît cît să iasă la lumină specificul lor umanism.

La Eschil această trăsătură apare în toate tragediile sale cunoscute, de la *Hiketidele* și pînă la prezumtivul *Prometeu*. Ne vom opri, însă, numai la trilogia complet recuperată de posteritate, adică la *Orestia*. Aci Eschil celebrează emanciparea omului prin civilizație, eliberarea sa din lanțul sîngeros al răzbunărilor transmise la infinit, din generație în generație. Mai înainte, în societatea gentilică, omului i se lăsa ca moștenire și obligativitatea crimei. Trebuia să ucidă, pentru ca apoi, după o vreme, și el să fie ucis, și așa mai departe. Or, iată că Atena, zeița luminoasă care-și dăruiește propriul nume cetății favorite, instituie *Areopagul*, instanța juridică obiectivă a civilizației, care-l scoate pe om din vechea atmosferă funestă, de întuneric și de sînge.

În cazul culminatei sale creații, Sofocle, printr-o localizare tot pe pămîntul atenian, la Colonos, îl imaginează pe regele Tezeu primindu-l înțelegător, în chip cu totul uman și adînc compătimitor, pe nefericitul rătăcitor orb, victimă a unui Destin crud și nedrept. Este, iarăși, spiritul luminos al omului civilizat, care ușurează pe semenul său nevinovat de-o îndelungă povară fatală. Umanismul grecesc apare, astfel, în toată acțiunea sa salutară, la cei doi mari tragici.

Altă fațetă a aceleiași tendințe de promovare și apărare a omului o prezintă umanismul latin, care a dat și numele noțiunii ce ne preocupă. El se naște din noi împrejurări. Este momentul, după cum se știe, cînd sclavul este considerat ca un simplu lucru *(res)*, deci nu ca o ființă umană. Consecințele unei atari concepții nu mai necesită nici un comentariu. Față de această situație, primii care iau atitudine, în sens umanist, sînt comediografii Plautus și Terentius, ei înșiși foști sclavi. Primul

aminit se mulţumeşte numai să denunţe în treacăt tratamentul aplicat acelor nefericiţi, printre care temporar se numărase şi el. Astfel, în comedia *Amphitruo,* sclavul Sosia relatează că a fost bătut şi torturat o noapte întreagă. De la o sporadică relatare a faptelor, Terenţiu ajunge la o radicală replică teoretică la concepţia oficială din acea vreme, care cobora, juridic, pe sclav la statutul de simplu lucru. Aşa face el în comedia *Heautontimoroumonos (Cel care se pedepseşte pe el însuşi),* unde inserează profesiunea sa de credinţă rămasă celebră: *„Om sînt şi nimic omenesc nu socotesc a fi străin de mine".* De la o privire limitată doar la situaţia sclavilor, umanismul latin ajunge să surprindă şi să vestejească orice nedreptate apăsătoare.

Nu putem trece cu vederea, de pildă, accentele de adîncă milă cu care Lucreţiu, în *Poemul Naturii,* priveşte îmbolnăvirea fără remediu a acelor supuşi, în minele de aur, unei crude, cumplite, mizerabile condiţii de trai. Iar Horaţiu, puţin mai tîrziu, se revoltă împotriva marilor posesori de pămînt, care, încărcîndu-i cu datorii împovărătoare pe pălmaşi, ajunge să-i gonească de pe glia lor. Umanismul clasic latin cuprinde într-însul unul din cele mai generoase glasuri, care, de-a lungul vremilor, s-au ridicat întru apărarea omului.

În sfîrşit, o altă variantă umanistă se mai valorifică şi în clasicismul popoarelor moderne. Ba chiar, în istoria culturii, întreaga Renaştere, dar mai cu seamă cea italiană, rămîn cunoscute cu numele de epoca umanismului. Relaţia, cu alte cuvinte, de la *deţinător* la *deţinut,* se inversează. În Antichitate, clasicismul era acela care cuprindea umanismul înlăuntrul său. În Renaştere, dimpotrivă, concepţia umanistă a antropocentrismului va adopta şi-şi va însuşi idealurile clasice. De astă dată, atît umanismul, cît şi clasicismul cuprins într-însul, vor fi

mai mult teoretice. Mai frecvent decît poezia clasică vor prolifera *Poeticele* clasice, dar și unele importante lucrări de altă natură în care să apără poziția umanismului renascentist. Unul din cele mai reprezentative lucrări rămîne *Despre demnitatea omului* a lui Pico della Mirandola. În general, ideea filozofică a antropocentrismului se asociază, și chiar se asimilează, cu cea filologică a studierii anticilor, mai cu seamă latini. În această privință, un învățat din veacul nostru a putut spune că este perioada celei mai radicale consolidări a culturii în sine, cu totul despărțită de natură (Giuseppe Toffanin, *Che cosa fu l'umanesimo,* 1928). Desigur că această idee trebuie privită cu oarecare rezervă. Apogeul artelor plastice și al arhitecturii din cadrul umanismului italian trădează un prea evident impact cu natura. Omul apare aci nu teoretic, ci concret senzitiv, în toată splendoarea corpului și a intelectului său.

O recucerire a poziției de deținător, în raport cu umanismul, se vede săvîrșită de clasicismul francez, ultima mare apariție a stilului. Acest stil nu se leagă originar de raționalismul lui Descartes, așa cum s-a crezut multă vreme înainte [1]). Adevăratul său spirit este insuflat exclusiv de noua, pe atunci, instituție a Academiei Franceze. De la ea pleacă, transmisă marilor genii clasice, acea seducătoare eleganță a elocinței, poate nemaiîntîlnită pînă atunci, eleganță care încîntă auzul asemenea unei muzici discret răscolitoare. În clasicismul francez arta este, așadar, aceea care domină la cel mai înalt nivel. Numai înlăuntrul ei se adăpostește ideea umanistă a omului eliberat, prin rațiunea sa suverană, de toate ingerințele inferioare acelei rațiuni. Este o vedere, care mai tîrziu,

[1] vezi Heinrich von Stein, *Die Enstehung der neueren Ästhetik (Întemeierea esteticii mai noi),* 1886.

în iluminism, va ieși din delimitatul domeniu artistic și va cuprinde integralitatea umană, în toate manifestările ei. Asemenea perioadelor clasice anterioare, tot astfel, și veacul al XVII-lea francez este legat, în felul său specific, de umanism.

După această succintă trecere prin milenii revenim, de astă dată, mai avizați, la cele afirmate inițial. Obișnuita asociere a ideii de clasicism cu aceea de *vechime* și de *trecut* apare radical infirmată de actualitatea vie a umanismului, pe care l-am văzut adînc implicat în toate momentele clasice ale istoriei.

Caracterul juridic și sentențios

În arta și îndeosebi în literatura clasică se află adînc implicat, ca factor constitutiv, domeniul juridic. Această relație are loc direct sau indirect, parțial sau integral, în chip de realitate efectivă sau de simplă analogie.

Cum se explică o asemenea apropiere, pe care nu o putem afla la alte stiluri ? Există aci două rațiuni — de altfel, legate una de alta — care ne ajută să dezlegăm întrebarea. Mai întîi, domeniul juridic cuprinde o factură prin excelență închisă. El constituie, astfel, un precedent al *închiderii* urmărite de arta clasică, atît sub aspectul ideii generale cît și al execuției de amănunt. În al doilea rînd, domeniul juridic este acela ce are în vedere, stabilește și legiferează relațiile interumane, deci, ale celei mai înalte apariții organice de pe pămînt care, așa cum am mai arătat, aparține *formelor închise*. Pe planul artei, asemenea relații privesc în egală măsură genurile clasice prin excelență, epica versificată și dramaturgia.

Iată, deci, principalele raţiuni ale apropierii dintre domeniul juridic şi clasicismul artistic. Vom căuta, în momentul de faţă, să ilustrăm cele spuse printr-o serie de exemple în special din dramaturgia clasică.

Acţionează aci o neaşteptată varietate de aspecte, care pot să confirme vederile noastre. Iată, de pildă, că Euripide introduce în tragedie *dilema sofisticată*. Ne gîndim mai ales la dialogul lăuntric al Medeii din tragedia cu acelaşi nume care ne prezintă o strînsă dezbatere cu argumente *pro* şi *contra*. Acest dialog nu aparţine, însă, ca la Platon, ariei inofensive a filozofiei, ci se vede încărcat cu răspunderea pe care şi-o asumă o instanţă judiciară. Este adică vorba nu mai puţin decît de condamnarea la moarte sau de achitarea unor fiinţe umane lipsite de apărare. Să luăm şi cazul lui Corneille, a cărui formaţie juridică apare cum nu se poate mai evidentă într-unele tragedii ale sale. La el ne solicită cu precădere acele replici scurte ca nişte încrucişări de spade, în care loviturile şi imediatele contralovituri alcătuiesc împreună o delectabilă armonie a iscusinţei şi îndemînării în mînuirea argumentelor. Aşa sînt la Corneille *stihomitiile*, iuţile jumătăţi de versuri, începute de unul din personaje şi completate în contraatac de către adversarul său prin cealaltă jumătate a versului. Se ştie că o atare strînsă bătălie verbală a alcătuit în toate timpurile deliciul demonstraţiilor de bară.

Ne-am mărginit la Euripide şi la Corneille. N-am dori, însă, să lăsăm impresia că ei ar constitui doar nişte excepţii. Se desprind mereu alte şi alte moduri de insinuare a elementului juridic în tragedia clasică. O variantă de mare calibru a acestei insinuări se face cunoscută în *Orestia* lui Eschile. Dramaturgul concepe deznodămîntul fericit al tragediei sale prin salutara intervenţie finală a *Areopagului* atenian, ca supremă instanţă ju-

decătorească. Fără acest consistent apel la o ordine juridică a vremii sale, cu greu ne-am fi închipuit o efectivă încheiere a faimoasei trilogii. În sfîrșit, ca să nu exagerăm prea tare repertoriul ilustrărilor noastre, ne vom mai opri doar o singură clipă la Sofocle. Ne referim la faptul că el dezvoltă, în *Oedip tiran*, un superb model de anchetă judiciară, valabil pentru toate timpurile. Lăsînd, deci, la o parte admirabila integritate morală a eroului, mai putem spune că Oedip s-a mai dovedit a fi și un genial judecător de instrucție. Toate aceste exemple ne dezvăluie că existența unui impact între factorul juridic și tragedia clasică nu se mai poate pune la îndoială.

Dar nu numai tragedia devine reprezentativă în cazul de față. Deopotrivă și comedia clasică ne solicită în același sens interesul. Atîtea episoade, bunăoară din piesele lui Plautus, exprimă aluzii vizibile la diferitele legi ale Romei din timpul său. Ne mărginim la un singur exemplu, care ni se pare deosebit de concludent. Ridiculizînd, în *Aulularia* și în *Militarul fanfaron*, luxul exorbitant și costisitor al femeilor din timpul său, Plautus secondează consistent interdicțiile cuprinse în vestita *lex Oppia* (legea consulului Oppius), îndreptată împotriva unui atare exces feminin. În alte comedii, cum ar fi *Stihus*, întreaga țesătură dramatică gravitează în jurul unui statut juridic al vremii, în legătură cu căsătoria. Alte comedii clasice, atît antice cît și moderne, relevă, de asemenea, un cert impact cu domeniul dreptului.

În alte genuri decît cel dramatic, așa cum ar fi fabula, printre altele, se critică în mod acoperit abuzurile de putere, exercitate pe calea interpretărilor și deciziilor arbitrare în materie juridică. O asemenea critică folosește La Fontaine în *Lupul și mielul* sau în *Animalele bolnave de ciumă*. Pretutindeni în clasicism vom afla o asemenea osmoză cu elementul juridic.

Dar acest aspect mai intervine și altfel în arta clasică, și anume în registrul stilistic. El împrumută clasicismului stilul său sentențios, sobru și solemn, lipsit de podoabe, cu atît mai impresionant, cu cît nu se mai poate scoate nimic dintr-însul fără a se tăia din propria-i carne și a i se împuțina substanța. Faptul că Stendhal citea Codul Civil pentru a-și însuși astfel un ghid stilistic se datorește educației sale de veac al XVIII-lea iluminist, care, în registru strict stilistic, păstrase moștenirea secolului precedent. Din unghiul formării sale, scriitorul francez avea, în mare parte, dreptate. Atîtea din formulele și sentințele latine ale dreptului roman se apropie de o incontestabilă dăltuire artistică. Desigur că, în esență, tot forma lor riguros și meșteșugit *închisă* ne face să deslușim într-însele un demers către arta clasică.

Mai rămîne, în sfîrșit, disponibil pentru discuție un ultim aspect al prezentei noastre preocupări. Este vorba de instituția judecătorească a criticii literare. Aceasta apare ca o exclusivă emanație a clasicismului, făcînd la început chiar parte din poezie, așa cum arată, de pildă, comedia *Broaștele* a lui Aristofan sau „Artele poetice" ale lui Horațiu și Boileau. Apoi, mai tîrziu, cînd nu se mai află încorporată în operă, ci se situează în fața operei asemenea unei obiective instanțe judecătorești, critica rămîne în continuare un fenomen clasic.

În aparență, această idee ar fi contrazisă de ivirea unor stiluri ulterioare, am spune *neclasice*. Istoria literară ne prezintă existența unor critici romantici, impresioniști etc. În fond, însă, ei nu pot fi recunoscuți ca atare decît prin partea de divagație subiectivă, împrumutată de la operele beletristice ale corespunzătoarelor perioade stilistice. Dar, în coeficientul efectivei lor contribuții de împărțitori ai dreptății literare sau artistice,

acești critici rămîn tot clasici, oricum ar vrea să se numească.

Neîndoielnic că impactul clasicismului cu elementul juridic poate să prezinte și alte aspecte. Ne mulțumim, însă, numai cu cele amintite pînă acum, dat fiind că ele constituie o dovadă suficientă a acestei apropieri.

Didacticism

Clasicul nu este numai un jurist, ci și un profesor. Această calitate se încadrează într-unul din aspectele fundamentale ale criticului clasic, care profesează critica de direcție. Lăsînd la o parte acest detaliu, este cazul să privim problema în ansamblu.

În calitate de profesor, artistul clasic poate funcționa fie ca educator practic, fie ca teoretician, în măsură să comunice uneori cunoștințe savante. În prima ipostază amintită el folosește ca mijloace de persuasiune fabula, aforismul, comedia de moravuri, adesea epigrama.

Să le privim pe rînd. La origine, fabula nu pare a fi fost un gen clasic. Prin caracterul ei figurat-alegoric, am crede că aparține mai curînd Orientului. În orice caz, prin priza de care s-a bucurat la orientali, prin culegerea indiană *Panchiatantra* și apoi prin prelucrarea sa arabă intitulată *Kalila și Dimna,* se înclină cumpăna de partea unei asemenea idei. În Antichitatea greco-latină ea se difuzează, sau într-o perioadă pre-clasică în Grecia (Esop), sau într-una post-clasică la Roma (Fedru), unde fabula se mărginește în mare parte doar la versificarea versiunilor grecești. Ponderea cădea aproape pretutindeni asupra caracterului ei educativ și mai puțin, chiar deloc, asupra acelui artistic.

Abia din veacul al XVII-lea francez se poate vorbi de o impecabilă *clasicizare* a genului, datorită lui La Fontaine, ceea ce va constitui punctul de plecare pentru toți fabuliștii viitori. Păstrîndu-i caracterul pilduitor, el face din fabulă o înaltă creație de artă. Se ajunge, pentru prima dată în istoria genului, la un autentic aliaj al lui *utilis cum dulci,* de care amintește Horațiu, adică a uniunii eticului cu esteticul la gradul perfecțiunii, însuși obiectivul final al clasicismului.

O altă modalitate educativă a artistului clasic este aceea a *aforismului.* Așa cum se întîmplă și în cazul fabulei, aforismul nu aparține nici el integral clasicismului. În această ordine de interese, s-a dovedit prețioasă, încă de acum jumătate de veac, o lucrare a lui Kurt Besser intitulată *Problematica formei aforistice la Lichtenberg, Fr. Schlegel, Novalis și Nietzsche* [1]). El deosebește *forma deschisă* a aforismului german, care seamănă a simplu fragment desprins din contextul unor lucrări mai mari, de *forma închisă* a aforismului francez, perfect închegat și rotunjit în sine.

Se înțelege că numai acesta din urmă aparține stilului clasic, fiind chiar un produs al veacului XVII — francez, cînd se ilustrează un La Rochefoucault prin *Maximele* sale. Caracterul, totodată artistic și educativ al unei asemenea scrieri — ca și a altora din aceeași categorie —, stă în cizelarea perfectă a formei lapidare, prin care urmează a fi inițiat cititorul într-un fel de filozofie a vieții.

Cu aceeași funcțiune educativă se afirmă și comedia de moravuri. Deoarece am privit anterior genul comic numai sub aspectul structurii, este cazul să adăugăm

[1] *Die Problematik der aphoristischen Form bei Lichtenberg, Fr. Schlegel, Novalis und Nietzsche,* 1935.

unele observații și în legătură cu implicațiile sale pedagogice. Trebuie, totuși, să precizăm că nu numai comedia se vede investită cu această funcțiune, ci și tragedia și — în genere — orice expresie majoră a spiritului clasic, începînd cu cel grecesc (v. Werner Jaeger, *Paideea*, 1928). De altfel, factorul moral care intră, împreună cu cel estetic, în componența clasicismului nu poate fi separat de o certă intenție educativă. De ce, atunci, ne-am oprit special asupra comediei? Să căutăm a da un răspuns cît mai exact acestei legitime întrebări.

De aceea trebuie să repetăm că nu asupra genului integral ne-am fixat atenția, ci numai asupra *comediei de moravuri*. Însăși această denumire explică opțiunea noastră. Este singurul dintre marile genuri clasice care-și asumă pe față și în mod programatic intenția. Noțiunea de *moravuri* se întrețese în comedie cu sensul de *năravuri* care se cer îndreptate. „De ce rîzi?" — își întreabă Plautus publicul la sfîrșitul unui spectacol — „De tine rîzi". Este unul din numeroasele exemple prin care se arată aproape brutal de direct obiectivul pedagogic al acestui gen. De la Aristofan și de la comicii latini pînă la Goldoni — în a cărui *Hangiță (La locandiera)*, nu figura centrală, ci personajele satelite, ce gravitează zadarnic în jurul ei, apar comice — clasicismul și-a găsit în comedia de moravuri un ideal instrument educativ. Aceasta cu atît mai mult cu cît materia unei asemenea comedii constituie spectacolul favorit al maselor. Astfel, nu numai că personajele comice, — spre deosebire de cele tragice — fac parte din categoria socială cu cei mai numeroși componenți, amatori de rîs sănătos, dar se și adresează unui public care aparține aceleiași categorii.

În sfîrșit, nu poate fi trecut cu vederea unul dintre cei mai importanți factori ai pedagogismului clasic, și anume *ironia*, exprimată cel mai adesea prin poante

spirituale. În cadrul mai cuprinzător al registrului ironist se poate recurge la aceeași distincție ca și în cazul fabulei și al aforismului. Numai ironia clasică împlinește condițiile unei perfecte *forme închise*. Aceasta, spre deosebire de *autoironia* romantică, la care se poate asocia parțial grotescul și umorul negru. Prefixul *auto* — implică o atitudine pur subiectivă ale cărei trasee, adînc îngropate în gîndul alambicat al artistului, se pierd aproape complet din vedere. Auto-ironia, ca orice expresie romantică, conține așadar și dispozitivele *formei deschise*. Numai ironia clasică este aceea care păstrează *o formă închisă*.

În aparență, nici aci nu s-ar dovedi existența efectivă a unei închideri. Într-adevăr, ironia se exprimă printr-o vorbire „prefăcută" (ironie = prefacere), lăsînd, astfel, deschisă calea către adevăratul gînd al artistului, gînd care se ascunde după perdeaua cuvintelor. O asemenea perdea verbală se află însă alcătuită dintr-o țesătură extrem de subțire și de rară. Se menajează, astfel, un văl atît de transparent care să ne despartă de gîndul neexprimat al artistului, încît realizăm pe această cale existența unei forme închise, excluzînd orice altă interpretare posibilă. Genul, care ilustrează în modul cel mai concentrat și mai ascuțit ironia, este acela al epigramei — bineînțeles, nu în sensul ei primordial de simplă inscripție, ci în acela fixat mai tîrziu, odată pentru totdeauna, de poanta ironică. Am spune, însă, că nici ea nu se dovedește a fi clasică în toate aspectele. Astfel, o categorie însemnată de epigrame moderne și chiar antice, depind de contraforturile gen de explicative din *motto*, fără de care n-ar avea un înțeles deplin. Caracterul ei, lipsit de spiritul generalității clasice, coboară adesea ironia la nivelul frivol al tachineriei ocazionale și chiar al simplului calambur amuzant.

Nici chiar Martial, părintele genului, dar care trăiește într-o epocă post-clasică, nu se vede scutit de asemenea abateri. Iată, de pildă, o epigramă a sa pe care o redăm tradusă în proză :

„Lucrarea pe care o reciți, o Fidentine, este a mea,
Dar cînd o reciți prost începe să fie a ta." [1]

Poanta este, desigur, inteligentă și extrem de spirituală, totuși, pe lîngă faptul că ironia cedează locul atacului direct (reciți prost), epigrama constituie o simplă înțepătură ocazională care seamănă mai mult a pamflet.

Epigrama cu adevărat clasică este aceea în care acționează exclusiv ironia. Ea constituie o *formă închisă* în propria ei perfecțiune, fără nici o deschidere către unele explicații ajutătoare din afara propriei sale construcții. În sfîrșit, ea se cere adaptată unui sens general valabil. Drept confirmare ilustrativă ne folosim de următorul exemplu epigramatic din Lessing, exemplu pe care îl reproducem tot în proză :

Cine-i mai de invidiat, Trill sau Troll,
Trill care sărută portretul Dorindei,
Troll care-o sărută pe Dorinda ?
Tare-aș dori să știu hotărît acest lucru,
Căci amîndoi o sărută pictată. [2]

În autenticul spirit al ironiei, autorul „se preface" naiv și neștiutor. În al doilea rînd, epigrama își află întregul

[1] *Quem recitas meus est, o Fidentine libellus,*
Sed male cum recitas incipit esse tuum.
[2] *Ob Trill mehr oder Troll mehr zu beneiden ist,*
Trill der Dorindes Bild, Troll der Dorinden küsst,
Dass möcht ich wohl entschieden wissen,
Da beide sie gemalt nur küssen.

sens în sine, fără a necesita o explicație dinafară. În sfîrșit, numele fictive ale personajelor secondează caracterul ei de generalitate, prin care Lessing atinge critic cochetele artificii ale femeilor și prostia bărbaților din timpul său. În felul acesta, epigrama se integrează și ea printre instrumentele educative ale artei clasice.

Mai puțin decît poezia, alte arte dețin totuși și ele o asemenea funcțiune. Se cunoaște, bunăoară, lecția de gravitate pe care o dă tabloul intitulat *Păstorii din Arcadia* al lui Poussin, una din cele mai perfecte creații picturale ale clasicismului francez. Nu atît, însă, prin tematica respectivă capătă un rol educativ operele clasice, cît mai cu seamă indirect prin însăși structura lor. Această structură devine un îndemn către marile realizări, desigur nu numai artistice. Este stimularea opțiunilor pentru cele mai înalte obiective atinse prin muncă răbdătoare, prin dăruire integrală, prin puterea de a renunța la o viață comodă.

În ipostaza sa de dascăl, artistul clasic, pe lîngă valența moral-educativă, o mai deține și pe aceea de instanță culturală în măsură de a împărtăși felurite cunoștințe. Trebuie, însă, să precizăm că această ultimă ipostază este mai puțin importantă și mai restrînsă decît prima. Totuși, ea cuprinde unele creații de înaltă valoare, am spune amfibie, ca să utilizăm un termen al lui Blaga.

O pondere cu totul deosebită, sub aspectul de față, se vede deținută de așa-numitul poem didactic. Așa, de pildă, *Poemul naturii (De rerum natura)* al lui Lucrețiu sau *Georgicele* lui Virgiliu se arată a fi deopotrivă opere artistice și tratate de inițiere în respectivele domenii din afara artei. Aceluiași regim i se supun toate poemele didactice, chiar și unele ceva mai noi, cum ar fi *Eseul*

despre om (Essay on Man) al clasicului englez Alexander Pope (1688—1744). Se știe, totuși, că unele scrieri de acest fel nu privesc domenii străine, ci însăși poezia. În această preabinecunoscută categorie intră negreșit *Epistola către Pisoni* a lui Horațiu, *Arta poetică* a lui Boileau, *Eseul despre critică* al lui Pope etc.

Pînă acum am semnalat — în ceea ce ne privește —, mai cu seamă în cadrul clasicismului francez, aproape numai creații redactate în versuri. Există, însă, unele și în proză. Așa sunt *Caracterele* lui La Bruyère, superioare psihologic celor ale lui Teofrast — sau, mult mai tîrziu, *Istoriile naturale* ale lui Buffon. Din textul unor asemenea lucrări transpare natura socială și comunicativă a autorilor respectivi, mereu parcă dispuși a se adresa cuiva într-un mod atrăgător pentru a-l instrui.

Vocația pedegogică a clasicismului se valorifică, deci, și în faptul de a conferi tocmai poeților misiunea de ai introduce în diferite domenii de cultură pe cei care-i frecventează. Delectabila armonie, precum și claritatea artei clasice s-a arătat, astfel, capabilă să stimuleze difuzarea celor mai varii cunoștințe.

Clasicism și civism

Am spus că artistul clasic este un cultivator al *homeostazei.* Este capacitatea organismelor de a păzi cu rigoare limitele înlăuntrul cărora acționează ansamblul constantelor din mediul lor intern. În clasicism, însă, această noțiune se extinde, în mod firesc, de la organic la social. Păzirea limitelor nu se raportează numai la

mediul intern al organismului, ci și la acela al unei colectivități organizate și apărate. Este determinantă conștiința de *cetățean* a artistului clasic. El se constituie, deci, nu numai ca păstrător al unei circumscrise ordini biologice, ci și al uneia sociale, înlăuntrul căreia prima din ele există și se menține. Care este obiectul mai cuprinzător decît simplul organism uman care se află îmbrățișat de această circumscriere sau de aceste limite, înlăuntrul cărora capătă *conștiință civică* artistul clasic?

Răspunsul urmează a fi precizat tot pe baza unor confruntări cu caracter comparativ. Pentru moment putem spune că obiectul circumscris de limitele sociale invocate mai sus este *orașul restrîns*, cuprins dintr-odată cu ochii, intuiție de unde se desprinde o decantare ideală în *Republica* lui Platon.

În această categorie intră Atena lui Pericle, împreună cu alte cetăți grecești, Roma încă de „cărămidă", iar nu de marmură pe care o lăsase August la moartea sa, cetățile italiene și, în sfîrșit, acel Versailles, devenit deodată celebru, din veacul al XVII-lea. În clasicism totul apare proporționat în așa fel ca să ofere o intuiție a întregului, începînd de la înregistrarea statuii, trecînd prin cuprinderea templului și sfîrșind cu aceea a orașului.

Cum s-a putut păstra o atare limită constantă a așezămintelor urbane, limită atît de favorabilă clasicismului? Precedentul, în această menținere a proporțiilor topo-demografice, aparține orașelor grecești. Ele se fereau de eventualitatea unei creșteri continue, creștere care a devenit alarmantă în metropola modernă. Evitau, cu alte cuvinte, un *hybris* demografic. Pentru a-și păstra echilibrul, cetățile grecești *roiau*, asemenea albinelor, întemeind din surplusuri mereu alte și alte orașe. Tendința acestor orașe era de a fi multe și mici, iar nu puține și mari. Chiar și în vremuri mai noi clasicismul înclină

să evite complicatele aglomerări urbane. Astfel, încă din veacul al XVII-lea, Parisul apărea ca o așezare cu mult prea dezvoltată pentru stimularea artei clasice. Aceasta și-a găsit, în consecință, mediul de dezvoltare în restrînsul Versailles. Asemenea medii de împlinire și-au găsit și izolații exponenți individuali ai clasicismului absolut. Ne gîndim la Vicenza lui Palladio sau la Weimar-ul lui Goethe din faza sa clasică.

Ansamblul ilustrărilor de mai sus, luate laolaltă, pune în grea cumpănă teza lui V. L. Tapié, care în lucrarea sa *Baroque et clasicisme* (1957), susține că, spre deosebire de aristocraticul baroc, clasicismul ar fi expresia burgheziei. Noi am spune, însă, că regimul politic deține un rol cu mult mai redus decît credea Tapié. Aceasta cu atît mai vîrtos cu cît cetățile grecești nu cunoșteau încă burghezia capitalistă. Sediul prin excelență al clasicismului rămîne orașul restrîns, constant ca atare în dimensiunile sale. Se mai cere, totuși, să adăugăm că un asemenea oraș trebuie să fie și autonom, să nu depindă de vreo autoritate din afara sa, asemenea așezămintelor urbane din Evul Mediu. Printr-o astfel de completare la cele afirmate anterior credem a fi detectat cu aproximație însăși alveola socială care adăpostește prin excelență clasicismul. Totuși, n-a rezultat pînă acum decît că orașul restrîns, integral sesizabil, stimulează, prin această calitate a sa, dispoziția dirijată către crearea de perfecte *întreguri* artistice. N-am demonstrat, însă, că un asemenea mediu îl mai predispune, totodată, pe artist să se angajeze la o îndelungă și răbdătoare laboriozitate întru făurirea operelor sale.

Este tocmai ceea ce dorim să arătăm în momentul de față. Pentru aceasta să luăm ilustrativ tipul așezămîntului urban opus vechiului oraș restrîns, care-și menținea echilibrul topo-demografic chiar prin factorul palpabil al

zidurilor. Să ne gîndim, adică, la metropola modernă, aflată într-o continuă dilatare, și care ajunge în faza actuală să se dubleze și să se tripleze vertiginos.

Într-un asemenea mediu artistic nu se mai poate sesiza întregul ansamblu urban ci doar o serie de fragmente dintr-însul, care sînt înregistrate succesiv. În felul acesta se desfășoară din bucăți consecutive și lucrările artiștilor respectivi, care nu mai sînt clasice, ci realiste sau fantastic-manieriste. Pentru a se realiza, bunăoară, o extinsă frescă socială concepută în sens modern, frînturile, mereu adăugate, se cer lucrate rapid, deoarece, în caz contrariu, nu se va ajunge niciodată, prin acea multiplă adiționare, la întregirea respectivei fresce. Asemenea dimensiunilor de metropolă, tot astfel și cele mai reprezentative creații dinlăntrul ei vor fi imense. Așa se vor prezenta și romanele ciclice, și frescele picturale de tip mexican, și arhitectura zgîrîie-norilor. Această elaborare rapidă s-a văzut adesea precedată de către o experiență ziaristică, prin care scriitorul „își face mîna". În această privință apare elocventă învinuirea adusă de Anatole France lui Flaubert, anume că ar avea o scriitură greoaie, lipsită de o mișcare alertă — produs al unei elaborări trudnice, prea căutate în grija sa de a realiza lucrări hipercizelate —, prin faptul că n-ar fi practicat ziaristica. (Consemnat de Jules Renard în *Jurnalul* său). Nu cumva se ascunde aci o critică adresată de parizianul Anatole France unui scriitor ce avea oroare de metropola modernă și care potrivit idealurilor sale artistice se stabilise în mica localitate Croisset ? În orice caz, realismul se dezvoltă inițial, adică în prima jumătate a veacului trecut, în cele mai mari orașe ale timpului, Parisul și Londra, municipii care nu pot fi cuprinse integral, deoarece înregistrarea lor se află interceptată de apropiatul orizont fracționat al străzilor zidurilor și caselor.

O asemenea perspectivă de creație, străină clasicismului și determinată doar de fragmentele însumate ale metropolei, favorizează, însă, prin compensație, climatul cercetării științifice, în accepția sa modernă. Aceasta și-a avut marii precursori, cu două veacuri înainte, odată cu Kepler, Galilei, Descartes, Newton. Aceștia n-au putut, totuși, să creeze un stil de epocă, în care să prospere realismul modern, fiindcă lipsea precipitatul catalizator al metropolei. Nu mai puțin, însă, chiar de pe atunci s-a pronunțat cunoașterea exactă prin adiționarea succesivă de mini-cuceriri parțiale — cu alte cuvinte, cunoașterea științifică. Faptul că au existat dintotdeauna — și în acea vreme, și astăzi inclusiv — concepții integrale asupra lumii, lansate de oameni de știință, se datorește doar unei ingerințe concluzive a filozofiei, care cuprinde sintetic rezultatele investigațiilor parțiale.

Am spune, chiar, că acest tip de investigații fragmentare de ordin științific au influențat tocmai ele unele din cele mai importante aspecte ale filozofiei însăși. Ne vom opri ilustrativ la un exemplu deosebit de elocvent, și anume la ceea ce un istoric al filozofiei ca Francesco Olgiati, referindu-se la autorul *Discursului asupra metodei*, numește *fenomenismul* lui Descartes. Filozoful francez — care, ce-i drept, precizăm noi, debutase ca un exclusiv om de știință — ar fi substituit interesul filozofic asupra întregului ontic prin acela îndreptat asupra simplului fenomen izolat, așa cum face doar omul de știință (v. Francesco Olgiati, *Cartesio*, 1934". Este modul de a privi științific, extins și asupra altor domenii, mod cu desăvîrșire opus acelei perspective de totalitate pe care și-o însușise clasicismul prin mediul orașului limitat, unde acest stil înflorise de atîtea ori de-a lungul istoriei.

Această perspectivă de totalitate creează artistului clasic o integrală și, totodată, concretă conștiință civică. În viziunea sa nu există nimic anonim, totul fiind cunoscut de el înlăuntrul propriei cetăți, în așa fel încît idea generalității se formează intuitiv. Acest fapt se repercutează și în caracterul *tipic* al artei sale. Vom reveni concluziv asupra sa după o ultimă confruntare cu artistul metropolei.

Acesta din urmă se recunoaște pierdut într-un mare anonimat. Ca atare el trebuie să investigheze treptat, așa cum procedează știința. Și nu numai formele și relațiile direct vizibile ale aglomerării urbane la care participă, ci și lumea lăuntrică a omului de acolo, deopotrivă de necunoscută ca tot ceea ce ține de cuprinsul metropolei. Ca exponent inițial al unui asemenea mediu, avea dreptate Balzac să afirme, în *Verișoara Bette*, că munca scriitorului se aseamănă cu aceea a minerului, care-și face cu greu drum în necunoscutul întuneric subteran.

Numai printr-o asemenea confruntare se poate lumina definitiv statutul de artist-cetățean al aceluia care reprezintă vechea cetate restrînsă. El nu are nevoie de amintitele investigații, deoarece cunoaște totul, care se oferă dintr-odată. Așa ajunge el la mai sus-menționata artă tipică, artă făcută să cuprindă sintetic realitatea, concepută în generalitatea ei. Artistul clasic nu sapă labirinturi interioare, ci construiește deopotrivă de laborios în lumină. Arta sa nu este, deci, *concavă*, ci exclusiv *convexă*, așa cum am arătat chiar de pe la începutul prezentei noastre lucrări.

Astfel, natura specificului civism al artistului clasic determină, în mare parte, însăși structura creației sale.

Clasicism și comportament

Plecăm de la datele cele mai elementare ale problemei, și anume de la manifestarea *frumoasă* a unui fond etic. O asemenea manifestare este întotdeauna armonioasă și reconfortantă, provocînd efectul unei muzici perfect rimate. De pildă, ritmicitatea muncii manuale produce un asemenea efect, are ceva din caracterul ordonat al unui dans clasic, alternarea și continua aplecare și ridicare în agricultură, strîngerea și întinderea brațelor în filatură, cadența loviturilor în diferite alte activități sunt manifestări frumoase ale unui fond etic. În aceste manifestări se află înscrisă virtualitatea unei muzici echilibrate.

În altă ordine de interese, am comentat cele patru virtuți cardinale ale Antichității. Am văzut, cu această ocazie, cît de firesc se transformă, la originea clasicismului, conținutul lor etic într-unul estetic, care se lasă, desigur, cunoscut sub o nouă identitate. O asemenea transformare nu s-ar fi putut, însă, opera dacă n-ar fi existat, încă de la început, în acele virtuți o implicită schiță de armonie. Dacă le privim și în ele însele, fără ulterioara convertire în însușiri estetice, ne putem încredința imediat de acest fapt.

Cumpătarea, de pildă, își manifestă conținutul printr-un armonios gen de *închidere* în fața unui exces al ofertei. De ce se spune, dimpotrivă, că lăcomia este urîtă? Fiindcă această respingătoare scădere își exprimă conținutul în manifestări violent inestetice. La fel se întîmplă și cu celelalte virtuți cardinale care stau la baza clasicismului. Toate se fac cunoscute prin exteriorizări care intră în ordinea frumosului clasic.

Așa se face că și cele mai alese tipuri umane din perioadele clasice îngemănează atît de plăcut, în comportamentul lor, eticul cu esteticul. Cuvîntul sintagmatic *kalokagathos* (frumos și bun) indică însuși felul cum apare și se comportă idealul tip uman al Greciei clasice. La fel și în Renaștere, doar cu o ușoară nuanță estetizantă, determinată de *clasicismul relativ* al epocii, se prezintă și chipul de *corteggiano*, postulat de Baldassare Castiglione, în cartea cu același nume. Un asemenea tip uman se cere să dețină acea *morbidezza*, acea plăcută catifelare a înfățișării și a manierelor, opusă egoismului brutal și grosolan. Un *corteggiano* (curtean) trebuie să dispună de o îngrijită educație culturală și artistică, să compună un sonet, să știe a ține în mînă penelul ca și spada, să execute dansurile lente și armonioase ale timpului, să aibă o conversație elevată și agreabilă. În sfîrșit, inaugurarea saloanelor din veacul al XVII-lea francez a creat tipul de *honnête homme* promotorul unui fel de clasicism al vorbirii, care a marcat cultura franceză cu o întipărire clasică pînă în veacul nostru inclusiv. Inteligența cultivată, eleganța spirituală, claritatea nuanțată în expresie, neîncălcarea anumitor reguli și anumitor conveniențe pline de grație, cu alte cuvinte, o *formă închisă* a manifestărilor, îl caracterizează pe *omul onest*, acceptat în societatea cea mai reprezentativă a timpului.

Din toate aceste trăsături rezultă că spiritul clasic cultivă cunoscuta *bienseance*, care s-ar traduce, cu aproximație, prin bunăcuviință, decență, bun simț. Cu o asemenea metalitate, ideea de originalitate se vede aspru combătută ca o trăsătură compromițătoare. Un om cu veleități de original, mai altfel decît cei acceptați în societatea cultivată a timpului, este considerat drept bestie. (v. H. Taine, *Origines de la France contemporaine*).

Apare perfect explicabilă această pornire împotriva comportamentului original. Un asemenea comportament echivala cu o spargere a limitelor, cu o deschidere explozivă în măsură să torpileze existența impecabilelor *forme închise* ale societăților dominate de spiritul clasic.

Revenind la fondul comun al tuturor modelelor umane din perioadele clasicismului, am putea recunoaște răsfrîngerea lor în artă prin îmbinarea dulce a liniilor simple, care se întrunesc ușor în armonioase închideri. Perfectele realizări artistice își află drept preludii, cu funcțiune anticipat modelatoare, înfățișările și comportamentele respectivelor întruchipări umane.

Acestea pot fi și mai cert interpretate prin confruntarea cu tipul opus. Ne gîndim la *el discreto*, postulat de Baldassár Gracián, pe care l-am calificat drept modelul uman al barocului. Pe cîtă vreme tipurile de *kalokagathos*, de *corteggiano*, de *honnête homme* știu să vorbească frumos, *el discreto* știe să tacă frumos (rezervat, discret) și să observe adînc. Gracián evocă aci motivul ochiului de linx, îndreptat să pătrundă ca un felinar aprins în întunericul secretelor lăuntrice ale altora. Tot el mai folosește și termenul de *zahorí*, cuvînt arab care denumește pe cei dotați cu însușirea de a detecta intuitiv locul comorilor ascunse în pămînt. *El discreto* este omul înzestrat cu un fel de vedere ultrasenzorială. Gracián omagiază tocmai tipul uman opus clasicismului, acela care *deschide* orice alcătuire *închisă* și pătrunde într-însa.

Așadar, confruntarea cu barocul *discreto* reliefează, mai puternic decît orice definiție, modelul uman al clasicismului, esențializat în comportamentul său. El prefigurează în sine forma armonios închisă a artei clasice.

Antropocentrism

S-ar părea că noțiunea de *atropocentrism* este identică cu aceea de *umanism.* Amîndouă au la bază ideea de *om,* numai că una îl numește în grecește, iar cealaltă în latinește. S-ar reduce la același numitor dacă și-ar modifica numirea fie prima în *antropoism,* fie a doua în *umanocentrism.* Prin aceste ipotetice modificări de termen se precizează și distincția dintre conținuturile lor. Prima noțiune privește omul în relația sa cu întregul ansamblu cosmic din care face parte, a doua, numai cu relația omului între oameni. Cu alte cuvinte, una constituie o noțiune ontică, iar cealaltă o noțiune etică și socială. Clasicismul se leagă în aceeași măsură de amîndouă. Mai mult decît atîta, le încorporează deopotrivă în creațiile sale. Ne vom ocupa acum numai de noțiunea antică a antropocentrismului, noțiune ce figurează și în titlul prezentului capitol, care ar fi putut să se numească, cu o egală îndreptățire, clasicismul și filozofia.

Modul în care — și mobilul pentru care — omul apare drept centru al lumii, se modifică după indicii de variație a diferitelor perioade clasice. În această privință, Tudor Vianu a adus la noi, însă din 1946, o contribuție esențială. În lucrarea din acel an *Transformările ideii de om,* el pătrunde cu o rară finețe distincția dintre antropocentrismul antic și cel renascentist.

În concepția Antichității, omul se recunoaște drept centru al cosmosului, fiind singurul viețuitor care deținea capacitatea de a-i reflecta armonia și de a o realiza în sine. Era, cu alte cuvinte, un fel de oglindă care absorbea și în care se concentrau razele acestei armonii.

Dimpotrivă, în Renaștere, omul nu se mulțumește numai să reflecte într-însul natura, ci urmărește ca,

depășindu-se pe sine, să creeze o altă natură decît cea existentă. Aci sîntem constrînși să deschidem o extinsă paranteză explicativă.

Vrem să spune că, în mod doar aparent paradoxal, Platon, acest mare artist al cuvîntului, n-a impresionat și n-a exercitat nici o influență asupra artelor din Antichitate. De fapt, el chiar și activează ceva mai tîrziu de momentul plenitudinar al clasicismului atenian. După cum se știe, Platon însuși, fascinat de autoritatea lui Socrate, și-a distrus cele cîteva tragedii scrise în tinerețe. Ca atare, artiștii antici s-au îndepărtat de el, urmînd alte căi deschise fie de Anaxagoras, fie de Protagoras, fie de Democrit, fie ulterior de moraliștii epicurieni și de cei stoici. Frumoasele sale avînturi transcendente către cerul Ideilor eterne au trecut pe lîngă urechile surde ale artiștilor antici.

Uriașul potențial artistic al acestei filozofii așteaptă cu răbdare ivirea Renașterii italiene. Într-adevăr, Academia platonică din Florența veacului al XV-lea îl asimilează sincretic pe Platon cu neo-platonismul de pe la sfîrșitul Antichității, îndeosebi cu Plotin, care admitea arta și îi acorda un rol superior în gîndirea sa. Mai înainte, însă, de a releva acțiunea acestui platonism de Renaștere asupra artiștilor vremii, vom urmări noua perspectivă — față de Antichitate —, pe care o deschide asupra ideii de antropocentrism. O asemenea idee se va repercuta implicit asupra artei.

Astfel, acea nobilă aspirație a lui Platon către lumea Ideilor se vede reeditată în Renaștere prin avîntul omului către depășirea de sine. Tot Academia platonică din Florența rămîne principala purtătoare a acestei tendințe, îndreptate către o nouă viziune antropocentrică. Acei *furori divini* ai lui Marsilio Ficino (v. *Sopra lo amore*), precum și concepția lui Pico della Mirandola din *De*

dignitate hominis, se raportează la ideea de om ca centru al universului, tocmai fiindcă este singura făptură de pe lume dotată cu capacitatea de a se autodepăși. Se stabilește, astfel, un substrat existențial al clasicismului, cu totul altul decît cel din Antichitate.

Distincția, așadar, dintre concepția grecească și cea renascentistă asupra omului, privit drept centru al existenței, se resfrînge și în distincția dintre variațiile creațiilor de artă din cele două perioade clasice. O confruntare, de pildă, între Fidias și Michelangelo se arată a fi cu totul revelatoare. Este vorba de două variante, deosebite între ele, dinlăuntrul celei mai reprezentative arte a clasicismului (sculptura).

Fidias găsește ca obiectiv suprem al activității sale artistice faptul de a reflecta într-însul armonia cosmică, sculptorul grec descoperă această armonie, și aproape că o cîntă în euritmia făpturilor care se succed în imperceptibilii pași solemni ai *Panatheneelor*. Nici nu poate fi închipuit ceva mai armonios decît arta sa, acordată parcă, atît la mersul tăcut al constelațiilor, cît și la pulsațiile lent echilibrate ale vieții. Omul, văzut și făurit de el, devine prin aceste calități un centru convergent al întregului cosmos. Pe o asemenea cale, clasicismul antic își înalță propria perfecțiune olimpică.

Dimpotrivă, Michelangelo, adept al Academiei platonice din Florența, a căutat prin imensa depășire de sine, nu să *reflecteze*, ci să *creeze*, odată cu noul cosmos, și o nouă armonie. Artistul nu mai este doar un om cu har, un favorit al muzelor, care-l fac să vadă mai mult și mai adînc decît pe toți ceilalți oameni, ci el însuși se constituie ca un demiurg, ca un creator de lumi. În toate creațiile lui Micheangelor există încă întipărită încordarea saltului titanic al autodepășirii, chiar și după ce acel salt a atins înălțimea care sfidează legile naturii. Este

uriașa tensiune mușchiulară și nervoasă, dar mai ales mentală, ce dăinuie eternizată în noul cosmos creat de acest gigant. Omul devine, de astă dată, centru al universului numai prin realizarea actului demiurgic.

În amîndouă cazurile, și antic și renascentist, arta clasică realizează acea *convexitate* anunțată pe la începutul lucrării noastre, convexitate prin care înfăptuirea artistică se ridică deasupra naturii obișnuite. Dar lui Fidias i-o oferă tot natura, însă în ceea ce are ea mai ales, pe cînd lui Michelangelo i se rezervă ambiția de a o crea el însuși. Iată, deci, două moduri distincte ale antropocentrismului în artă.

În sfîrșit, clasicismul francez nu va poseda creații sculpturale de o asemenea anvergură. Arta dominantă a acestui stil (sculptura), deși își impune procedeele și în alte domenii artistice, va fi totuși umbrită de unele din acestea. Ce-i va rămîne atunci clasicismului francez în registrul unei contribuții esențiale privite din unghi antropocentric? El se va mărgini la cizelarea psihică a naturii umane, rezultată din cuceririle anterioarelor perioade clasice (în tragedie, întîietatea intrigii la Aristotel înlocuită prin întîietatea caracterelor la Scaliger). În felul acesta, veacul al XVII-lea francez va menține și chiar va spori coeficientul antropocentric al clasicismului printr-o inteligentă și lucidă rafinare lăuntrică a tipului de om civilizat în cultura modernă.

Mai trebuie să adăugăm o ultimă precizare. Antropocentrismul nu aparține exclusiv clasicismului, așa cum s-ar putea deduce din relatările noastre. În ultimile două secole, omul a atins performanțe, care, mai înainte, ar fi populat numai domeniul fanstatic. Totuși, asemenea bravuri ale minții își împart rolurile cu tot atîtea monstruozități care se mai întîlnesc încă pe lume. De aceea, numai clasicismul, așa cum apare în creațiile sale

artistice, este acela care mereu *descoperă* sau *redescoperă* uriașa valoare morală a omului în așa fel încît să-l identifice drept centru al universului.

Spirit domestic

Legenda spune că Orfeu a îmblînzit fiarele pădurii cu cîntarea sa. Lira cîntărețului tracic poate fi luată drept simbol al clasicismului. Funcțiunea acestui stil nu este oare tot aceea de a îmblînzi, de a umaniza fiara care mai urlă înăbușită în substraturile adînci ale ființei umane și care se folosește de orice surpare a conoștințelor ca să iasă la usprafață? Una din cele mai nobile destinații ale clasicismului se valorifică în faptul de a aduce sălbăticiunile la pragul domestic. Primul viețuitor care a pășit acest prag — de altfel construit tot de el — este omul. O asemenea atmosferă a lui *domus* — a locuinței durate și menținute prin muncă onestă și prin pace — instituie un impact solid cu arta clasică.

Această vedere s-ar părea contrazisă de motivul războiului, precum și de acel al călătoriei aventuroase, depărtate, ale epopeilor, inclusiv ale celor clasice. De asemenea și atmosfera frămîntată, străbătută de șocuri, a tragediei s-ar angaja parcă și ea să nege tihna domestică.

O privire mai atentă nu poate fi însă de acord cu o asemenea teză. Idealul lui Ulise — realizat în cele din urmă — este de a-și regăsi căminul după rătăcirile și aventurile sale, care i s-au impus aidoma unui blestem. În drum, cu cît drag privește el ospitaliera gospodărie a regelui Alcinous! Eneas, la rîndul său, se luptă și el să afle un lăcaș unde să-și așeze penații. Tot astfel, fi-

nalul *Orestiei* sau, de pildă, *Oedip la Colonos* evocă încheierea definitivă a unor cumplite suferințe în vatra răscumpărătoare și justițiară a civilizației dominate de clasicismul respectivilor dramaturgi.

Dar chiar cînd se cîntă cele mai grozave orori, există în clasicism o vibrație de compasiune, de omenească înțelegere a durerilor, vibrație care răzbate discret din impecabila armonie a cîntării. Aceasta îmblînzește, *domesticește* — cu prezența unei atitudini profund umane — urgia celor mai vitrege destine. Această *domesticire* clasică nu se confundă, în nici un caz, cu așa-zisa *idealizare*, care nu este altceva decît o edulcorată falsificare a însăși materiei folosite de artist. Perfecțiunea, privită ca aspirație supremă a clasicismului, constituie un obiectiv *ideal*, iar nu unul *idealizat*.

Clasicismul are darul de a transforma tristețea în cîntec. Faptul nu decurge însă în mod spontan, așa cum se întîmplă în cazul folcloruui, ci printr-o îndelung elaborată educare a unei sensibilități, asociate cu demnitate ținutei (este, în fond, problematica de mult dezbătută de Schiller în lucrările sale de estetică). Faptul rezultă mai evident tocmai prin contrastul său cel mai radical. În această privință, tot ce poate fi mai opus codului clasic se relevă în unele stridențe ale manierismului expresionist din veacul nostru.

Astfel, la vestitul *Țipăt* al lui Munch, gura larg deschisă a figurii de pe pod reprezintă un gol, o întunecoasă prăpastie adînc căscată, în fundul căreia se zbate o groaznică suferință. Arta clasică, dimpotrivă, nutrește o sfîntă oroare de *hybris*-ul urletului bestial. Lira orfică a clasicismului se vede destinată să *domesticească* tot ceea ce este sălbatic.

Mitul de la sfîrșitul *Orestiei*, care cuprinde preschimbarea înspăimîntătoarelor Erinii în blîndele și ocrotitoa-

rele Eumenide, poate figura și ca o adevărată emblemă a clasicismului. De aceea ni se par ilustrative următoarele cuvinte, atribuite de Giordano Bruno *poetului* în general, dar în care noi am recunoaște îndeosebi profilul *poetului clasic*: „O, muze și fîntîni preschimbați moartea mea în viață, chiparoșii mei în lauri și infernurile mele în ceruri; adică ursiți-mă nemuritor, făceți-mă poet, înălțați-mă pe culmi, în vreme ce cînt moartea, chiparoșii și infernul" (Giordano Bruno, *Degli eroici furori*). Noi am spus însă că recunoaștem aci îndeosebi pe poetul clasic, acela care posedă darul, prin excelență, de a schimba infernurile vieții cu cerurile artei.

În sfîrșit, așa cum am văzut încă de pe la început, clasicismul nu se mărginește numai a domestici cruzimile, dar se mai complace și în frecventarea a ceea ce e dat din capul locului ca *domestic* și tihnit. Horațiu reprezintă, în această privință, un statornic model milenar. Cît de îmbietoare către bucuriile simple ale ospitalității domestice se arată următoarea strofă din cunoscuta odă adresată lui Taliarh:

Înfrînge frigul, din belșug în vatră
Zvîrlind butuci, din amfora sabină
Cu mînă largă-n cupe toarnă
Vin vechi de patru ani, o, Taliarh!

(trad. Lascăr Sebastian)

Nici o metaforă, nici o comparație pretențioasă! Simplitatea clasică a versurilor — extrapolînd astfel în registrul estetic virtutea cardinală a cumpătării — sugerează însăși simplitatea și autenticitatea bucuriilor tihnite, nesofisticate pe care le evocă poetul.

Dar pentru a se cuceri această tihnă plăcută este nevoie de pace, de acea pace pe care s-au străduit mereu

s-o instituie perioadele clasice. Însuși Horațiu asociază favorita sa bunăstare domestică cu repulsia față de război. Dar nu numai el. Astfel, în plin clasicism grecesc, poetul Bachilide, contemporanul lui Pindar, elogiază ideea de pace în chipul următor :

Pacea aduce belșug muritorilor,
Cîntec și floare și-ofrande dulci
Pe altare gătite cu flacără blondă.

(trad. Dimos Rendis și Al. Andriţoiu)

Ceva mai tîrziu, Aristofan, apăsat ca atîția dintre atenieni, de nefastul război peloponeziac, concepe o întreagă comedie intitulată *Pacea*. Iar la Roma, în primul deceniu al Principatului lui August, poetul Tibullus scrie, printre altele, și următoarele versuri :

Pînă atunci să înflorească pacea, căci pacea a pus în
Jugul curbat mai întîi boii și brazdă a tras.
Pacea hrănit-a și vița, pacea păstrat-a nectarul
Viei ca fiul să bea vinul strămoșilor săi.

(trad. Ion Stoian)

Ne oprim la aceste puține exemple, deoarece nu avem de gînd să facem un inventar exhaustiv al motivului în cuprinsul artei clasice.

Destul numai să stabilim că idealul păcii constituie una din marile contribuții civilizatoare ale clasicismului. Preluată de mîinile artistului clasic, lira lui Orfeu, care a domesticit fiarele codrilor, se luptă să domesticească și înfiorătoarele porniri agresive ale acelor oameni care n-au atins încă nivelul moral al numelui pe care-l poartă.

Clasicizarea subiectivă a trecutului în receptivitatea modernă

Ne preocupă actualmente un proces din cele mai interesante în ordinea receptivității artistice și literare din ultimile două secole. Am văzut că, în general, clasicismul privește reintroducerea unei vechi *tradiții*, provenită adesea, deși nu totdeauna, din Antichitate, ca pe un element de inovație (v. cap. *Tradiția ca inovație*). Printr-o asemenea optică, stilul clasic se diferențiază de atîtea curente ce i-au urmat, îndeosebi de manierismul veacului nostru. Acesta din urmă privește dimpotrivă și în mod, pentru moment, normal, *inovația ca inovație*. Să vedem însă, mai departe, ce decurge dintr-o asemenea diferențiere între optica clasică și cea manieristă.

Perioadele clasicismului păstrează întocmai structura materiei tradiționale, însă o investesc cu o nouă funcțiune — cu una inovatoare. Curentele următoare uită repede această funcțiune inovatoare, și printr-o viziune deformată, printr-un fel de daltonism mental, ele nu discern în clasicism decît exclusivitatea tradiției. Procesul însă nu se oprește aci. De la o deformare accidentală, delimitat circumscrisă, pînă la extinderea pe o arie vastă a acestei deformări, nu mai este decît un pas. Și atunci, tot ceea ce se vede perceput ca *tradițional* primește denumirea de „clasic". Această în ciuda atîtor elemente noi și moderne incluse în clasicism și, cu atît mai mult, în alte stiluri identificate cu clasicismul — constatare pe care am dezvoltat-o, printre altele, în capitolul despre *Umanism*.

Așa se și explică termenul, cu mult prea redus pentru largul cuprins pe care-l denumește, de „clasici" ai literaturii, artei, muzicii, etc., naționale sau universale.

Acest termen se aplică, îndeobi, la personalitatea consacrată ca atare a unor artiști defuncți, indiferent de stilul lor. Mai există totuși — dar numai cu titlul de paradox tolerat — și sintagma „clasici în viață". Aceștia alcătuiesc, însă, doar rare excepții, prilejuite fie de valoarea deosebită, fie doar de voga de care se bucură acele personalități. „Clasicul", în sensul său curent, dar nestiințific și nediferențiat, de cultivator al trecutului, se acordă, de obicei, artistului de prestigiu care nu se mai află în viață.

Ce consecințe se desprind din această stare de lucruri ? Numărul „clasicilor" sporește continuu, pe măsură ce marii contemporani se sting din viață. La debut, și poate în tot cursul vieții lor, ei au fost priviți adesea ca inovatori. Cum se face că, la un interval uneori foarte scurt după ce au decedat, ei devin „cultivatori ai tradiției" (a se citi „clasici") ? Ne întîmpină aci un fenomen cu totul opus aceluia promovat de autenticul clasicism. Acesta, așa cum am stabilit în capitolul respectiv, privește *tradiția ca inovație*. În cazul contemporanilor defuncți se ia, dimpotrivă, *inovația ca tradiție*. Desigur că faptul nu se petrece automat și mecanic. Mișcarea sa este mai liberă și mai nuanțată, ca la orice fenomen viu. Astfel, inovația se prevalează adesea de un anumit stagiu și în timpul vieții artistului, stagiu care-i facilitează și îi stimulează apoi preschimbarea în tradiție. Procesul comportă o întreagă gamă de variații, uneori doar ușor deosebite una de alta.

După cum prea bine se știe, o inovație atinsă de timp se „rodează" și „se patinează". Ea devine, astfel, tradiție. Ca purtători ai acestei însușiri sînt priviți nu numai exponenții unui trecut îndepărtat, ci și ai unuia extrem de apropiat. Receptivitatea noastră — bineînțeles în calitatea ei nativă de reflex spontan, iar nu de

inhibiție critic obiectivată — se vede deprinsă să detecteze într-înșii *tradiția*, pe cînd în contemporanii prezentului *inovația*.

Nu mai trebuie să accentuăm că nu *toți* cei din trecut au fost efectiv clasici. O asemenea vedere ar fi pe cît de agramată, pe atît de stupidă. Cei mai mulți artiști din trecut au acționat chiar ca promotori ai unor curente și idei iremisibil ostile clasicismului. Un astfel de înverșunat combatant din trecut împotriva spiritului clasic a fost, de pildă Hugo. Totuși, inovațiile sale, atît de răsunătoare, s-au patinat, pe alocuri au și ruginit, căpătînd aerul de veche tradiție, astfel încît el se prezintă *mai clasic* decît un contemporan ale cărui înnoiri artistice se văd încă proaspete.

Așadar, obișnuitele sintagme, „clasicii noștri" și „clasicii universali" reflectă ideea unei progresive absorbiri iluzorii de clasicisme din partea receptivității artistice moderne. Pe măsură ce dispozițiile subiective ale acestei receptivități transformă în expresie tradițională orice *inovație din trecut*, ea și clasicizează implicit identitatea prin care se face cunoscută o asemenea inovație depășită.

Procesul se arată — după cum am mai spus — deosebit de interesant, deoarece în cazul de față — și numai în cazul de față — ideea de *clasic* nu mai corespunde aceleia de *clasicism*. O subtilă distincție între acești doi termeni a și fost gîndită la noi de către Adrian Marino (v. *op. cit.*). Ideea de clasicism apare ca rezultat al unei constatări obiective, pe cînd cea de *clasic* — în sensul de substantiv, nu de adjectiv — care primește forma sintagmatică „clasicii noștri" sau „clasici universali", rezultă ca efect al unei identificări subiective. O asemenea subiectivitate, care nu mai corespunde exact unei efective realități artistice, departe de a fi produs confuzie,

s-a arătat nespus de necesară ca stimulent simplificat al orientării în toate domeniile artistice.

Pe noi ne-a preocupat, în această carte, exclusiv stilul propriu-zis al clasicismului. A trebuit, totuși, să ne completăm considerațiile și cu această accepție specială a ideii de „clasic".

Variante pseudo-clasice în veacul nostru

Într-un cu totul alt context decît cel expus în capitolul precedent mai există termenul „clasic", acordat și unora dintre contemporanii în viață. După Gustav René Hocke, începînd de la impresionism și pînă astăzi inclusiv, se află încă în curs ultima perioadă a manierismului în artă — perioadă care cuprinde toate varietățile de stiluri așa-zise „moderniste".

Deși justă în principiu, această vedere ni se pare totuși puțin forțată în excesivul ei radicalism generalizant. Există, bunăoară, în primele trei sau patru decenii ale perioadei menționate de Hocke resuscitarea — cel puțin parțială — și a unui *alt stil deschis* decît cel manierist. Dar despre aceasta vom începe discuția mai la urmă. Pentru moment, luăm drept bună poziția lui Hocke în legătură cu multiplele tentacule ale ultimului manierism în care se găsesc implicate toate modernismele.

Acestea se ascut excesiv în curentele de anvangardă, cu principala lor pondere în non-figurativ. Campionul prin excelență al unei atari orientări artistice este, încă de pe la începutul secolului, cubismul. Astăzi, și chiar de cîteva decenii, din 1949, arta non-figurativă nu mai

este răvrătită și protestară, ci complet conformistă (v. Miklós Szabolcsi, *Neo-avant-garde, modernisme,* New literary history, 1971—1972). În pictură, grafică și sculptură a devenit un fenomen, obișnuit, uneori chiar banal. Într-un atare context de împrejurări orice manierism moderat, care, cît de cît, mai practică încă arta figurativă, este numit „clasic". Și aceasta nu numai din ultimii ani, ci chiar din prima jumătate a secolului.

Așa este cazul cu Picasso însuși și cu faimoasa sa „perioadă antică". Ne gîndim la observațiile lui Henri Mahaut din 1930, deci dintr-un moment cînd marele artist putea fi urmărit pas cu pas în continuele surprize de fiecare an ale creației sale, aflate cu mult înainte de încheiere. Referindu-se la cea mai nouă — pe atunci — etapă creatoare a lui Picasso, inaugurată în 1919, Mahaut notează următoarele : „Un fel de perioadă antică începe, și (care) merge alternîndu-se cu pînzele sale cubiste". Și într-adevăr lucrările sale în această perioadă amintesc ceva din Antichitatea clasică.

În intervalul amintit, viziunea artistului se află populată aproape exclusiv cu figuri feminine. Nu, însă, femeile sale despletite, cu părul în vînt ca bacantele, dezvăluie o asemenea reminiscență clasică, cît mai cu seamă acelea care „se imobilizează pentru a forma grupuri monumentale" *(idem).* De o factură masiv statuară se arată, a fi, de exemplu, *Femeia așezată,* din 1922, sau *Maternitate,* din 1923, lucrări care respiră o incontestabilă noblețe ce trezește nostalgia după solemna optică antică. Tot Mahaut, însă, precizează că „numai spiritul, de altfel, este antic", deoarece, am spune noi, execuția rămîne categoric modernă cu deformatele sale îngroșări și disimetrii manieriste.

Aceasta se întîmplă în prima jumătate a secolului. Mai recent însă nu mai apare necesară nici o reminis-

cență antică, pentru ca artistul care s-ar apropia de figurativ — fie și cu o maximă aproximație — să fie numit „clasic". Este falsa identitate pe care o capătă în ultimele decenii orice manierism moderat.

Am menționat însă, în treacăt, completîndu-l pe Hocke, și de un alt stil — pe lîngă manierism —, care se vede resuscitat cam în perioada *fin de siècle* și în așa-numita *belle époque*. Este vorba de un nou baroc, care va avea certe prelungiri pînă inclusiv în primul deceniu interbelic. Anumiți artiști care ilustrează acest stil în veacul nostru, vor fi numiți și ei „clasici". De astă dată, un poet va fi cel ce ne va solicita interesul. Oricît ar părea de paradoxală alegerea noastră, care se îndreaptă către un „eleat", ne oprim totuși la Valéry. Cazul ni se pare deosebit de interesant în ordinea urmărită de noi.

Astfel, nu de mult, Pierre de Boisdeffre[1] afirmă următoarele : „Opera (lui Valéry, n.n.) își și ocupă locul pe linia unui clasicism decorativ". Formula ni se pare greu acceptabilă, dacă nu chiar cu neputință de conceput. Ideea de „clasicism decorativ" se arată a fi echivalentă cu aceea a cercului pătrat. Nu vrem să spunem că arta clasică ar fi complet lipsită de decorație. Însă orice ornament al ei se află absorbit integral în ansamblul organic al operei. Dacă totuși la noțiunea de *clasicism* se mai adaugă, intenționat și în mod special, atributul *decorativ*, înseamnă că acest „decoratism" n-a fost digerat de către întregul *închis* al creației artistice și că a rămas afară ca să atace văzul privitorului.

Să vedem însă ce spune mai departe Boisdeffre, și cît de „clasic" rezultă Valérry din constatările sale. Mai

[1] *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, 1958 (*O istorie vie a literaturii franceze de astăzi, trad.* Sanda Rîpeanu și Cireșica Gabriela Grecescu, 1971).

întîi, surprinde că poezia aceluia cuprinde „mai multe capitele decît coloane". Metafora este cît se poate de transparentă. Elementul ornamental întrece cu mult structura intrinsecă a acestei poezii. Dar chiar privită literal, imaginea alegorică nu pare nici pe departe a fi întîmplătoare. Ea ne sugerează o precisă zonă stilistică. În ce arie artistică apar capitelele mai numeroase decît coloanele? Gîndul ni se îndreaptă îndată către un înrădăcinat baroc al Orientului. De la imensul palat al lui Xerxes, din Persepolis, unde o coloană poartă uneori în creștet chiar șase capiteluri suprapuse, și pînă la arhitectura arabă a Alhambrei, care este iarăși pluricapitelată, se poate deslușì precis analogia lui Boisdeffre.

Mai departe, același distins istoric literar relevă, de astă dată, pe bună dreptate, că Valéry acordă o atenție exclusivă formei. Dar prin această exclusivitate o deposedează de „principiul ei activ". Nici nu se poate o mai radicală trăsătură *anti-clasică*. Desigur că și clasicismul cultivă finisajul formei, însă numai după ce a investit-o cu funcțiunea vie, organică, în economia operei. Nu se poate întîlni o atare trăsătură în poezia lui Valéry a cărui element formal desfășoară amplu văluri peste văluri, destinate să acopere pulsația propriu-zisă a creației sale.

În sfîrșit, însuși Valéry notează, într-unul din ale sale *Variétés*, că s-a format spiritual într-un „moment plăcut" la „ora plăcerilor și a consumației generale". Este vorba, bineînțeles, și de o „consumație" delectabilă a artei, odată cu acele receptări savuroase prin care se definește amintita perioadă de la sfîrșitul veacului trecut și debutul veacului nostru. Pe de altă parte, narcisismul lui Valéry apare ca o însușire pur barocă. Este excesul „consumației plăcute", care se extinde obsesiv și asupra propriei ființe.

Am folosit numai două ilustrări pseudo-clasice ale veacului nostru. Ne-am oprit, adică, la manierismul Picasso din perioada „antică" și la barocul Valéry. În jurul lor, însă, se polarizează zeci și zeci de alte exemple, mai mult sau mai puțin similare. Nu vrem totuși să ne extindem și asupra lor, fiindcă ne-am abătut prea mult din drum. Obiectul cărții noastre nu este pseudo-clasicismul, ci clasicismul.

Sociologia clasicismului

În toate perioadele sale, clasicismul s-a văzut frecventat de către o societate conservatoare. Aceasta în ciuda faptului că nu aceeași clasă socială l-a cultivat invariabil de-a lungul istoriei. De la tragedia greacă, destinată poporului, și pînă la tragedia franceză, reprezentată îndeosebi în fața Curții și a nobilimii, se poate constata aceeași notă conservatoare a publicului în toate fazele istorice ale clasicismului.

Aci se cere totuși intervenția unei distincții, intenționate a risipi orice echivoc. Clasicismul este, desigur, *conservator*, dar nicidecum *retrograd*. Cum putea explica asemenea distincție ? Pentru aceasta trebuie să precizăm că societățile receptoare ale clasicismului sînt, mai totdeauna, cuceritoarele recente ale unor progrese politice cu rezonanțe epocale. Ele urmăresc să consolideze asemenea cuceriri, obținute uneori cu mari sacrificii, apărîndu-le însă nu împotriva unui viitor, încă îndepărtat, ci a unui trecut foarte apropiat care a înspăimîntat acele societăți prin dezordinea sa. În vremuri mai vechi, cînd ritmul vieții se depăna mai lent, nu se putea merge

înainte, dacă nu se călca sigur pe terenul cîștigat. Lumina clasică urmează aproape întotdeauna după o perioadă fie de întuneric irațional, fie de războaie apăsătoare, fie de anarhie internă.

Eschil devine cît se poate de reprezentativ în această ordine. Astfel, *Orestia* sa evocă o epocă sumbră a trecutului, epocă străbătută de un nesfîrșit lanț de crime și răzbunări familiale. Iar *Perșii* săi — tragedie luată chiar din istoria contemporană dramaturgului, a cărei acțiune se vede închipuită numai cu 8 ani înainte — se leagă de înfrîngerea definitivă a perșilor în istovitoarele războaie medice. În sfîrșit, Euripide, în *Alkestis* și în *Ifigenia în Taurida*, indică un moment de emancipare de sub cruda tutelă a destinului, care poate fi și învins.

Dar și perioadele următoare relevă cîte un similar progres social, marcat de societățile clasice. La rîndul său, și momentul clasicismului roman este acela care pune capăt anarhiei politice din primul secol î.e.n., secol sfîșiat la Roma de războaie civile. Apoi Renașterea italiană, dacă ar fi s-o privim încă din veacul al XIV-lea, urmează după ce orașele italiene se văzuseră grav frămîntate de necurmatele lupte, mai întîi dintre Guelfi și Ghibelini, apoi dintre Guelfii albi și cei negri, a căror victimă ilustră a fost însuși Dante. În sfîrșit, perioada clasicismului francez aduce și ea cu sine o certă liniștire centralizatoare după anarhia Frondelor. Și atunci, cum să nu te atașezi de asemenea momente și să nu le feresti de infernul înapoiat al unor vremuri depășite? Retrogradă se arată a fi numai acea societate din care se recrutează epigonii mărunți ai clasicismului. Este vorba aici de generația următoare marilor clasici, atunci cînd stilul lor și-a pierdut mesajul.

Trebuie să aducem iarăși o precizare. Societățile cultivatoare clasicismului, deși conservatoare, nu stagnează

în nemișcare. Ele cuprind, de obicei, două generații cu totul distincte. Epigonii clasicismului se ivesc abia după ultima dintre ele. Prin ce se deosebesc una de alta cele două generațiii ale societăților clasice? Prima din ele se arată mai înarmată cu reguli inflexibile, asemenea unor platoșe. Ea se recunoaște mai legată de norme și canoane, cu un cuvînt, se prezintă mai adînc veghetoare față de un trecut apropiat care poate încă să aibă sechele. A doua, dimpotrivă, răsuflă mai liber, acționează mai desfăcut, pe de-o parte fiindcă primejdia s-a depărtat, iar pe de altă parte fiindcă începe să simtă puțin stînjenitoare strînsoarea precedntă.

Așa, de pildă, în lumea greacă, noul public al lui Euripide nu se mai înspăimîntă de cumplitele Erinii — duhuri răzbunătoare ale trecutului —, precum și de urletul lor paralizant, care i-a îngrozit într-atît pe atenieni, încît l-a obligat pe Eschil să reducă numărul lor de la 50 la 15. Și nici nu se mai înfricoșează de inexorabilul Destin al lui Oedip, care poate fi și desconsiderat, așa cum am văzut în cazul devotatei și iubitoarei Alkestis.

În celelalte perioade clasice ne întîmpină modificări similare în mentalitatea și în gustul societății respective. Simplitatea și austeritatea lui Donatello, dintr-o primă generație a Renașterii italiene, începe să se zvîrcolească tragic în generația următoare a lui Michelangelo. În sfîrșit, tragedia lui Racine se prezintă mai liberă, mai nelegată de principiul strict al *datoriei* corneliene, lăsînd un loc privilegiat și analizei aplicate asupra *pasiunilor*, în acord cu publicul său, care prinsese să uite anarhia trecută a Frondelor.

Natural că această evoluție dinlăuntrul clasicismului nu se poate prelungi mai mult decît atît, deoarece ideea de *perfecțiune* atinge la clasici cota ei finală, cu neputință a fi perpetuată. Urmează numai epigonii, pur-

tători ai unui mesaj mort, în consecință neadecvat unei societăți care a trecut către alte idealuri și alte obiective decît cele clasice.

Am dori să mai consemnăm sumar soarta acestui stil după ultima sa înflorire, marcată în veacul al XVII-lea francez. De fapt, chiar de la sfîrșitul domniei lui Ludovic al XIV-lea, clasicismul începe să se clatine. Vestita „luptă dintre antici și moderni" aduce aci o dovadă concludentă. Totuși, un fel de obstinație în inerția provocată de un prea prelungit atașament față de clasicism mai agonizează peste un secol. În această supraviețuire fantomatică încearcă tot timpul o confruntare neegală cu curentele proaspete ale iluminismului și preromantismului. Abia după faimoasa „bătălie a romantismului", condusă de Hugo în 1830, clasicismul se vede definitiv înfrînt. Dar și pînă atunci, atît în alte țări, cît și în Franța, clasicismul n-a beneficiat decît de unele mișcări fără ecou și de unele figuri mai izolate, ca naturalistul Buffon, sculptorul Houdon sau ca Goethe din faza sa de maturitate, precum și de alte cîteva personalități artistice. Am văzut, în sfîrșit, că presupusa resuscitare ne-oclasică, nu este decît pseudo-clasică.

În fond, imediat după veacul a XVII-lea francez, clasicismul poate fi considerat ca virtual mort. De aci înainte, societățile investite cu mesaj istoric nu mai sînt conservatoare — de fapt nici nu mai au ce să conserve —, ci aderente ale ideii de progres politic și social. Arta, însă, și, în general, cultura clasică nu se arată a fi complet înlăturate nici mai tîrziu, odată cu romantismul, ci numai marginalizate. Clasicismul se vede lăsat pe seama unui învățămînt de multe ori formal, a specialiștilor exaltați după Antichitate și a unuia sau altuia dintre artiștii izolați.

Iată însă că, în veacul nostru, chiar și această marginalizare se izbește de serioase dificultăți de ordin social: colosala creștere demografică a ultimelor decenii, promovarea maselor și aglomerările din marile centre urbane, ceea ce l-a determinat pe un tînăr sociolog român, Ilie Bădescu [1], să vorbească și de o sociologie *metropolitană*. La toate aceste cauze s-a adăugat covîrșitoarea pondere a invențiilor și aplicării tehnice în lumea actuală. Este, cu alte cuvinte, o epocă în care instrumentele de lucru, adică *mijloacele*, ce se încalecă și proliferează invadant, mănîncă *scopurile*, deoarece nu ajung pînă la ele, în timp ce nasc mereu alte și alte mijloace ce se anulează continuu unele pe altele. În locul unor produse *perfecte*, vor rezulta de aci unele produse infinit *perfectibile*.

Sunt toate simptome ale rațiunii pentru care o asemenea societate nu mai are nevoie de clasicism. Iar acesta, la rîndul său, nu mai poate respira în acel mediu. Am văzut, încă dintr-un alt capitol, că stilul clasic nu prosperă decît într-o localitate citadină restrînsă atît ca întindere cît și ca populație. Apoi el nu poate avea drept obiectiv decît perfecțiunea. Ca atare, *mijloace* folosite de clasicism nu mai sunt autonome ci direct guvernate și strîns dirijate de *scopuri* finale. Dar mai există și altceva care constituie un obstacol pentru o eventuală promovare a spiritului clasic din veacul nostru.

Acest „altceva" este arta de avangardă produsă inițial de o societate exasperată de apăsarea sterilă a trecutului. Ea se dovedește, în chipul cel mai radical, anticlasică în creațiile non-figurative. Este vorba de așa-zisa artă abstractă, promovată încă de pe la începutul veacului, de către cubism și, mai cu seamă, de către futurism.

[1] *Sincronism european și cultură critică românească*, 1984.

Dealtfel, nici una din ramurile avangardei, nici chiar expresionismul, care continuă să folosească motivele figurative nu simpatizează, nici pe departe, clasicismul. Există, totuși, și excepții în acest cadru al înnoirilor radicale. Astfel, Le Corbusier rămîne un statornic admirator al templului grecesc și al picturii lui Ingres (v. Le Corbusier / Charles Edouard Janneret /, *Vers une architecture*). În general, însă, avangarda a contribuit din plin la torpilarea unei eventuale aderări la clasicism în rîndurile societății din veacul nostru.

Și totuși... mai există o șansă — ce-i drept, foarte redusă — și pentru spiritul clasic. Este promovarea cu adevărat torențială a micilor localități de vilegiatură și agrement, alese uneori chiar ca sedii definitive de către o parte a societății actuale. Asemenea localități restrînse apar mai numeroase decît în orice epocă din trecut. Bineînțeles că la o asemenea proliferare a contribuit și factorul demografic — actuala înmulțire a populației —, dar nu numai ea. Metropolele uriașe și-au avut întotdeauna minusculele lor complemente. Astăzi ele apar aproape pretutindeni în țările „civilizate", de la orașele americane, presărate mai mult sau mai puțin recent de-a lungul Atlanticului, și pînă la cele maghiare care împresoară ca o cunună lacul Balaton. Într-însele se pot recunoaște rezerve pentru perspectivele organice ale întregurilor cuprinse dintr-o dată, perspective aproape uitate în îmbucătitele spații metropolitane. Ele îl salvează pe om din matricea singurătății sale, pierdute în mase, reintegrîndu-l în coordonatele simple, firești, ale naturii sale dezalienate. Desigur că nici pe această cale o revenire propriu-zisă la clasicism nu pare probabilă. Ea îi

ajută, totuși, pe artiști să-și amintească măcar o umbră din condițiile clasice ale vieții, chiar dacă ei nu le mai pot retrăi.

De ce spunem că „nu pare probabilă" o astfel de revenire? Fiindă mai sus-amintitul spațiu favorabil unei încolțiri și întreținere a clasicismului constituie numai una din rațiunile formării și dezvoltării sale. Toate celelalte lipsesc din gama receptivă a societății contemporane de pretutindeni. Ceea ce rămîne, totuși, pozitiv, în această ruină a receptivității clasice, este numai faptul că bătrînul clasicism nu a fost uitat. Și nu ne referim la erudiții specialiști care alcătuiesc o cu totul altă categorie decît aceea care ne interesează. Exponenții societății actuale sînt cei care dețin un oarecare plafon de cultură generală. Dar nici aceștia n-au uitat cu totul unele permanențe clasice. Glasul acestei societăți se aude adesea prin cei mai reprezentativi artiști ai ei. Atîtea din personajele și motivele clasice mai circulă încă în creațiile lor. Ele au fost însă, ca să spunem așa, „modernizate". Tentația, în acest sens, se recunoaște a fi apreciabilă la mulți artiști ai veacului nostru. Ei au extras vechile personaje și motive din originara *formă închisă*, clasică, prin care s-au făcut cunoscute, și le-au retopit în una sau alta din *formele deschise* ale manierismului actual, uneori și ale barocului. În noile contexte, asemenea personaje au devenit adesea atît de elastice și de capricios nefixate, încît aproape că nu mai pot fi recunoscute. Este singura condiție pentru a se vedea acceptate de societatea actuală, fundată pe ideea mobilității, a schimbărilor și a progresului continuu. Nu mai banalizăm ideea prin exemple, deoarece ele sînt arhicunoscute în lumea contemporană.

Încheiere explicativă la partea teoretică

Lucrarea noastră poate avea, desigur, și unele lacune reale. La ele ne-am resemnat să primim prezumtive obiecții. Dar pe lîngă acestea, cartea conține cert și unele deficiențe doar aparente. În cazul lor, putem răspunde cu anticipație printr-o serie de explicații complementare la expunerea noastră. Este tocmai ce urmărește actualul capitol.

Cum putem, așadar, să vorbim despre clasicism — bănuim o primă observație critică — fără să vorbim de acel *catharsis* aristotelic, prin care filozoful grec denumește purificarea pasiunilor prin intermediul spectacolului tragic? Aceasta cu atît mai mult, cu cît o asemenea purificare este în măsură a se extinde la acțiunea oricăreia dintre artele clasice.

La obiecția de față trebuie să precizăm că în tot cursul expunerii noastre am căutat să evităm unele formule, evident valoroase la origine, dar care, în decurs de mii de ani, și-au tocit și răstocit sensul, banalizîndu-se. Dacă, totuși, pe unele dintr-însele le-am mai folosit, am procedat mai întîi prin asocierea lor cu unele atribute restrictive și limitative, destinate să corecteze accepția lor curentă, pe care am califica-o drept vagă, nediferențiată, lipsită de un efectiv discernămînt. Așa s-a întîmplat, de pildă, cu noțiunea de *mimesis*, care nu ne-a mulțumit. Am găsit-o defectuoasă în raport cu conținutul ei, și am adăugat termenul *incompletă*, deoarece arta clasică imită numai *forma* modelelor respective, nu și *materia* lor, așa cum face barocul.

În cazul noțiunii de *gignomenon*, noțiunea aplicată în muzică, am mers pe alt traseu. Am utilizat-o fără nici un adaos explicativ, însă am retras-o de pe primul plan

al interesului, reducînd-o numai la o funcțiune auxiliară, subsumată ideii de *spațialitate clasică*, idee care ne aparține numai nouă.

Cu *catharsis*-ul aristotelic am procedat iarăși altfel, eliminînd termenul din contextul nostru, dar folosindu-ne ilustrativ de cele mai înalte expresii tragice ale clasicismului. Am evocat, adică, ciclul *Orestiei* și al lui *Oedip*, precum și alte valoroase tragedii clasice. În toate cazurile am relevat că se desfășoară același zguduitor conținut *pasional*, urmat invariabil de un final *purificator*, în măsură a-l elibera și pe spectator de propriile sale apăsări sufletești. Am crezut că faptul rezultă cu atîta evidență, încît nu mai necesita nici un termen uzat pentru a-l explica.

În altă ordine de idei, ar putea să ni se obiecteze că lucrarea noastră rămîne incompletă, în ceea ce privește reala extensiune a obiectului ei. A rămas, astfel, cu totul în afară menționarea unui clasicism englez, italian, rus etc., ca să ne mărginim numai la Europa, fiindcă am anunțat încă de la început că nu ne aventurăm în detectarea unei eventuale existențe a stilului și în alte continente.

O asemenea observație critică nu poate primi decît un răspuns cît se poate de simplu. Noi nu ne-am propus să redactăm o istorie universală a artei clasice, ci doar să cuprindem trăsăturile ei esențiale, mai mult sau mai puțin aceleași pretutindeni. Neînsemnatele accidente la cheie pe care le-ar aduce alte clasicisme decît cele ilustrate de noi — clasicisme, de altfel, cu totul inesențiale, nu numai în context mondial, dar chiar și în cel limitat național — ne-au făcut să considerăm inutilă o inserare a lor în cuprinsul expunerii noastre. S-ar părea,

totuși, că n-ar fi fost indicat să neglijăm o mare excepție în această privință, și anume aceea a neo-umanismului german, fenomen de înaltă valoare culturală. Numai că un asemenea fenomen nu se poate confunda cu efectivul clasicism reprezentat cu mult înainte în Germania prin figura măruntă a lui Gottsched. În cazul neo-umanismului german a existat numai, în mod izolat, cunoscuta etapă clasică din activitatea creatoare a lui Goethe. Ne-am mărginit, ca atare, să exemplificăm, doar cînd și cînd, din creațiile unor figuri proeminente dinlăuntrul acelor secundare arii clasice, așa cum a demonstrat menționarea lui Pope sau a lui Goldoni. Dacă vom adăuga, în curînd, către apropiatul final al cărții și o succintă serie de secvențe consacrate clasicismului românesc, este numai fiindcă ne interesează prea îndeaproape această problemă pentru ca să ne îngăduim a o lăsa deoparte.

O altă observație ar putea fi ridicată chiar din partea celor mai apropiați de vederile noastre : n-am precizat că mai totdeauna clasicismul apare și înflorește *succesiv* la mari distanțe, pe cînd stilurile purtătoare de *forme deschise* se dezvoltă *simultan* în mai multe locuri. Observația ar părea întrucîtva îndrituită, dacă ținem seama că nu numai efectivele *creații* clasice se prezintă *închise*, dar și *perioadele clasice* din diferite arii ni se înfățișează la fel de închise față de tot ceea ce ne înconjoară. Faptul nu comportă aproape nici o excepție.

Astfel, la momentul respectiv, clasicismul grecesc apare *numai* în spațiul Greciei, ca o enclavă în mijlocul unei lumi așa-zise „barbare", cu totul străine de acest stil. La rîndul său, clasicismul roman se ivește și se dezvoltă alături de multiplele centre tîrzii elenistice de cultură greacă. Apoi Renașterea se prezintă integral clasică *numai* în Italia, de vreme ce în alte țări ea

cuprinde și vizibile trăsături fie manieriste, fie baroce. În sfîrșit, clasicismul francez se precizează în mijlocul unui general baroc european. Așadar, perioadele clasice sînt la fel de închise în ele însele, ca și formele clasice de artă.

Noi, desigur, am omis să enunțăm toate aceste detalii valabile. Mai întîi însă, am crezut că din enumerarea *succesivă* a perioadelor clasice, de la greci pînă în veacul al XVII-lea, reise de la sine corespunzătorul raport temporal dintre ele. În al doilea rînd, noi am conceput actuala noastră carte ca o întregire complementară a lucrărilor noastre precedente, dedicate barocului și romantismului. Am presupus că cititorul ei a parcurs amintitele noastre studii din anii trecuți. O dată ce am arătat acolo că atît barocul cît și romantismul se dezvoltă simultan în mai multe arii europene, s-a înțeles apodictic că ariile lor sînt la fel de *deschise* una către alta ca și formele stilistice cuprinse într-însele. S-a putut, deci sesiza implicit că opusele *forme închise* ale clasicismului apar în unele perioade corespunzătoare, deopotrivă de închise în ele însele.

O ultimă obiecție posibilă — cel puțin din cele prevăzute de noi — ar fi aceea că n-am vorbit nimic despre *înaltul profesionalism*, reclamat de arta clasică. Într-adevăr, clasicismul este stilul cel mai apropiat de *manualitate*. El cere, nu numai o remarcabilă iscusință, dar și o adevărată inteligență a *mîinii*, aproape echivalentă cu actuala exigență față de calculatoare. Așa se și explică instituirea sculpturii ca model pentru toate celelalte arte clasice. Pe un plan decantat, sculptorul este artistul cel mai apropiat de *meșteșugarul* făuritor de obiecte tridimensionale, datorate unor mîini modelatoare. În consecință, după indicațiile sculpturii, arta clasică din toate celelalte domenii, fără a face abstracție de înzestrarea

nativă și de vocația artistului, cere totuși a fi învățată cu atenție și printr-o concentrare de efort, ca orice meserie. De aceea, clasicismul exclude cu desăvîrșire diletantismul, amatorismul, incompetența profesională, ușurătatea și ușurința. Nenumăratele *Poetici* și îndreptare în pictură, arhitectură, muzică etc., sînt adevărate manuale meșteșugărești pentru artiștii clasici. Se distinge aci o zonă, cu totul specială, din imensa sferă a creativității umane. Toate datele de mai sus demonstrează laolaltă existența unei *înalte profesionalități* clasice. Vine acum rîndul nostru să replicăm. Răspunsul va fi scurt, fiindcă nu vedem nici-o necesitate pentru a-l dilata inutil. Putem numai atîta să spunem că, în ciuda aparențelor contrarii, noi n-am neglijat în expunerea noastră nici această problemă. Odată ce am atins poziția dominantă a sculpturii, primatul *operei*, funcționalitatea *Poeticilor* clasice, laboriozitatea extremă, travaliul fără precedent pînă la obținerea perfecțiunii, finisajul în creație, credem a nu fi fost străini de obiectul acestei posibile întîmpinări.

Încă o dată trebuie să precizăm, în concluzie, că noi n-am tratat de-a fir'a păr problemele legate de elucidarea clasicismului. Am căutat, dimpotrivă, să le esențializăm în capitole succinte și clare. Desigur că, în fiecare din aceste capitole, s-ar fi putut vorbi mai mult despre materia cuprinsă într-însele. Am căutat însă, pe cît posibil, să dăm imaginea unui clasicism *in nuce*. Nu știm dacă am reușit și noi să fim la fel de clasici ca și obiectul asupra căruia ne-am aplecat — trebuie să mărturisim — cu pasiune. În orice caz, aceasta a fost străduința noastră pe care n-am dori-o inutilă. Cu aceleași mijloace simple vom trasa, în cele ce urmează, tentativa unei schițe de clasicism românesc.

Schiță sumară pentru un clasicism românesc

Indicii preclasice

Un întreg concurs de împrejurări istorice pare să arate foarte puțin probabilă existența unui clasicism românesc. Mai întîi, marile noastre expansiuni culturale au luat ființă în două momente cu totul neprielnice spiritului clasic, adică într-un veac al XVII-lea baroc și într-un veac al XIX-lea romantic. Sau afirmat, cu alte cuvinte, într-un context stilistic universal — atît apusean, cît și răsăritean — de *forme deschise*. Faptul a determinat, în ambele perioade amintite, dominanta acelor „giganți" dotați cu tentacule multiple, deschise, asemenea unor polipi uriai, întocmiți să absoarbă tot ce există. Ne gîndim la Milescu, la Cantemir, la Heliade, la Hașdeu, la Iorga și, în cele din urmă, la George Călinescu și la Mircea Eliade. Ba chiar acum în urmă s-a conturat și imaginea unui alt Eminescu decît acela al *Junimii*, un Eminescu „gigant", cu contribuții efective în istoria filozofiei, în științele exacte, în ziaristică, în sociologie, în economie, în indianistică. Această nouă lumină corespunde mai adecvat temperamentului eminescian, *deschis* către o nesățioasă cunoaștere și către o plurivalentă creativitate.

În al doilea rînd — trăsătură care există, desigur, și la Eminescu — este baza folclorică a literaturii, a muzicii și plasticii noastre — bază care constituie iarăși un fenomen anticlasic. Cine nu știe, de pildă, că poezia populară se prezintă ca o înfăptuire nefixată, în coordonate mutabile, aflîndu-se mereu deschisă către o curgere și modificare perpetuă de-a lungul secolelor și chiar al mileniilor. În sfîrșit, structura fluidă a folclorului se leagă și de spațiul *deschis* în care se dezvoltă, spațiu cu totul în afară de zidurile închise ale orașului. Ori, noi am arătat că, dimpotrivă, clasicismul apare și prosperează tocmai înlăuntrul localităților urbane de proporții reduse.

Toate aceste condiții nefavorabile nu ne pot face totuși să disperăm în căutarea unor indicii de clasicism românesc. Astfel, spiritul clasic își face loc în natura înnăscută, necoruptă a poporului nostru, care, în intimitatea sa, se manifestă ca iubitor de pace, de echilibru, de simplitate, de discreție, de esențialitate. Fără a boicota istoria, așa cum susține Blaga (v. *Spațiul mioritic*, 1936) — fapt poate dorit adesea de el, dar practic irealizabil — românul își refugiază inițial calitățile mai sus-amintite în aria restrînsă — periferică față de marile expresii artistice — a atitudinii curente a vestimentației și a vetrei sale.

Să folosim unele exemple. Astfel, fota feminină mai strînsă jos spre glezne, creează un ansamblu nobil de ulcior fin modelat sau chiar de siluetă purtătoare a unui *peolum* grecesc. Apoi, sub aspectul atitudinii, olteanca răzbătătoare, care umblă adesea cu un fel de colac pe cap — parafrază a capitelului doric — și peste el cu o povară enormă, nu are nimic din expresia torturată, aflată aproape de ultima suflare, a *Sclavului* lui Michelangelo, ci dimpotrivă arborează o liniște și o seninătate de Cariatidă a Erechteionului. Asemenea Cariatide vii

sînt văzute adesea purtîndu-și astfel copiii. De fapt, femeile care poartă cu seninătate mari poveri pe cap s-au perindat de milenii și milenii în spațiul carpato-dunărean, pierzîndu-și obîrșiile în întunericul încă nepătruns al timpului. Astfel, încă din neolitic, în cultura așa-zisă Gumelnița — înrudită cu a Cucutenilor — s-a găsit acel vas, sprijinit pe un suport în chip de siluetă feminină, purtînd o greutate pe cap. Este un străvechi preanunț clasic, limitat desigur numai la ideea acestui motiv. În sfîrșit, cunoscuta vestimentație albă, de sărbătoare, a bărbaților ne apare și ea semnificativă. Albul este culoarea clasică a statuii de marmură, a togii romane, a luminii de amiază (cu totul opusă nuanțelor de vînăt-șur-albăstrui al întinderilor înzăpezite). Nu mai vorbim de portul special al anumitor regiuni din țara noastră, unde faldurile îmbrăcămintii sugerează canelurile paralele ale coloanelor grecești. La poporul român, dispozițiile clasice, nefiind în măsură să lupte cu marile condiții istorice trecute peste el — creatoare de valori cel mai adesea potrivnice lor — își aplică masca funcționalității practice, care nu poate, însă, să acopere ingerința cu mult mai adevărată și mai adîncă a propriei matrici stilistice.

În această categorie intră și locuința românească. Nici un argument serios al funcționalității practice nu se dovedește capabil să justifice fațada deschisă a casei, cu prispa și stîlpii ei de lemn. Se pare că nicăieri nu există așa ceva în Europa, unde adesea întîlnim locuințe neprimitoare, cu porți grele. Ba mai mult, nici chiar anticii nu aveau asemenea introduceri îmbietoare în locuințele lor particulare, ci numai în monumentele publice. Ori, casa românească de țară cuprinde, parcă, o parafrază a coloanelor de intrare pe care le-am întîlni,

bunăoară, la templul lui Nike de pe Acropole[1] și care se va repeta de-a lungul mileniilor la orice edificiu în gust clasic.

În sfîrșit, după ce am evocat o serie de exemple din alte ramuri ale folclorului nostru, mai rămîne să ne oprim și la un eveniment relativ recent din domeniul muzicii. Astfel, în filmul său *Oedip*, cineastul și poetul Pier-Paolo Pasolini a căutat să sugereze atmosfera de autentic clasicism din jurul acestui motiv, prin introducerea unor cîntări cu caracter adînc originar, în așa fel încît să se releve cît mai apropiate de sonul jalnicelor *trenii* antice. În consecință, a recurs la străvechile noastre bocete, intonate chiar în românește de-a lungul întregii derulări filmice. Efectul acționează covîrșitor în acel context tragic. Identificăm aci o importantă omologare a existenței de indicii preclasice la noi.

Să nu ne facem însă nici o iluzie. Numai orașul — desigur, restrîns, așa cum l-a visat Platon — deține posibilitatea de a face să se dezvolte, între zidurile sale, o efectivă artă clasică. Numai întrînsul se înfiripă coordonatele acelei solidități reclamate invariabil de clasicism, la care se adaugă drept corolar și o superioară rezistență față de agresiunea timpului. Satul nu poate oferi decît simple scheme, indicii sau chiar germeni de clasicitate, expuși a fi repede înăbușiți de marile conjuncturi ale istoriei, care poartă adesea cu ele alte vederi stilistice.

Nu mai puțin însă, spiritul clasic s-a putut ridica, pe alocuri, în Țările Române, și la o așa-zisă scară „cultă". Deși nu totdeauna în asemenea cazuri poate fi vorba de un clasicism pur, în sensul celor privite pînă

[1] După arhitectul Constantin Joja se pare că acest tip de casă carpato-dunăreană ar preceda cu mult templul grecesc. (v. *Actualitatea tradiției arhitecturale românești*, 1984).

acum, acest clasicism există totuși ca un recunoscut fenomen românesc cu locul său bine stabilit într-o zonă a valorilor. În consecință, el se cere integrat, cel puțin cu titlul de schiță sumară, în contextul discursului nostru.

Indicii clasice

Grecii din „secolul lui Pericle" nu posedeau nici termenul, nici noțiunea de clasicism, dar aveau totuși conștiința că înfăptuiesc ceva echivalent cu ceea ce noi numim astăzi clasicism. Pe pământul nostru, însă — în creația așa-zisă cultă — o asemenea conștiință nu se constituie decît tîrziu, și aproape numai pe plan literar, în pragul veacului al XIX-lea. Aceasta nu înseamnă că n-au existat anterior unele lumini clasice, în Țările Române, lumini oferite nu de poezie, ci de alte arte. Asemenea puncte de clasicism, lipsite însă de conștiința propriei lor identități stilistice, îndeosebi în aria arhitecturii și a picturii, n-au fost rare la noi. Ele s-au putut suprinde, de alocuri, pînă la începutul veacului al XVII-lea, veac aproape integral baroc, anticipat cu mult înainte de strălucitorul monument al Curții de Argeș.

Pentru a ne simplifica discursul — de altfel cu totul depărtat de o riguroasă specializare în vechea artă românească — ne oprim la două momente anterioare acelei lungi perioade baroce. Este vorba, mai întîi, de veacul al XV-lea — mai precis, de intervalul domniei lui Ștefan cel Mare — pentru arhitectură, și apoi de veacul al XVI-lea, pentru pictură. Trebuie totuși să precizăm în prealabil că numai puncte izolate de clasicism — cel

mai adesea fragmentare și lipsite de conștiința de stil — se vor putea surprinde și în aceste două secole.

Vom începe, așadar, cu arhitectura. În această privință, un specialist atît de fin cultivat ca arhitectul G. M. Cantacuzino afirmă, despre unele din construcțiile perioadei Ștefan cel Mare, că intră în aceeași categorie cu edificiile mai reduse dimensional ale lui Bramante, marele arhitect clasic al Renașterii italiene.[1]

Este aci nu numai apropierea lor stilistică, ci este vorba și de concomitența acestei apropieri. Atît edificiile italiene, cît și cele moldovenești, ambele vizate de către G. M. Cantacuzino, prin asemănarea lor, apar în ultima jumătate a veacului al XV-lea, aproape de 1 500.

Despre aceleași monumente arhitectonice românești, H. Focillon observă, deosebit de penetrant, că, departe de a alcătui simple expresii diluate ale ultimei periferii bizantine, ele sînt opere puternic originale și au o incontestabilă valoare. Într-însele se întîlnește Occidentul cu Orientul, nu *sincretic*, adică prin identificarea unui presupus fond comun al lor, ci *sintetic*, adică prin forme cu totul noi. În cadrul acestei sinteze românești se insinuează, după cum spune Focillon „o forță imemorială", exprimînd „aspirațiile profunde și permanente ale sufletului național" (H. Focillon, *L'art roumain* în *L'Illustration*, 1929, reprodus de Maria Ana Muzicescu și Sorin Ulea în excelenta lor monografie *Voroneț*, 1971).

Am dori să continuăm și să completăm prin precizări justele intuiții ale lui H. Focillon. Mai întîi, se cere însă să identificăm, în categorii stilistice bine definite, noțiunile vagi de *Occident* și de *Orient* ale învățatului francez. Este vorba, mai exact, de goticul și bizantinul

[1] v. G. M. Cantacuzino, *Izvoare și popasuri*, ediția Adrian Anghelescu, 1979

care se întîlnesc în sinteza arhitecturală moldovenească. După cum se știe, aceste două arii artistice sînt cu totul opuse. În mod normal și obișnuit, ceea ce ar putea să iasă de aici ar fi un eclectism hibrid, lipsit de orice valoare. Intervine, însă, acea „forță imemorială", evocată de Focillon, și care constă în capacitatea excepțională de a subjuga contrariile printr-un înnăscut simț al echilibrului și al armoniei.

Așadar, în cazul întîlnirii dintre gotic și bizantin, spiritul românesc are darul nu numai de a elimina *excesele* celor două stiluri, dar și de a le face pe ele însele să renunțe de bună voie la tot ce au excesiv în componența lor. Astfel, goticul își leapădă *înălțimea*, iar bizantinul își simplifică, pînă la anihilare, suprapunerile sale complicate de curbe și emisfere. Au rezultat de aci cunoscutele expresii artistice, de o simplitate și de o armonie unică, realizate — față de gotic sau bizantin — și printr-o reducție dimensională, mai apropiată de proporțiile sobre ale templului grecesc. Iar acea „forță imemorială" este ancestrala vocație clasică a poporului român, nedezvoltată în folclor, dar care iese acum la suprafață, pentru a realiza un spelndid unicat al clascismului în istorie.

În același sens, ne solicită, de astă dată, pictura secolului următor, al XVI-lea. Frescele pictate ale acestui secol ating nivelul arhitecturii din epoca Ștefan cel Mare. De aceea, în erudita și atît de incitanta sa carte, *Permanența Patriei* — 1975, Dan Zamfirescu afirmă următoarele : „Să nu uităm de zugravii Voronețului, ai Humorului, ai Moldoviței și Suceviței, care vor da în secolele al XVI-lea pentru arta românească, o adevărată epocă ce se înscrie în istoria artei universale". Aci termenul „epocă" deține semnificația de mare epocă, echivalentă, deci, cu orice perioadă de vîrf din trecutul popoarelor.

Trebuie, totuși, să precizăm că în pictura acelui timp se întîlnesc mai rar indicii de clasicism decît în arhitectura secolului precedent. Se vor ivi numai parțiale izbucniri clasice, parcă înviate individual din anonimul hieratism canonic. Ele sînt însă atît de nobile și de armonioase, încît merită să ne angajăm în a le căuta — cel puțin ca exemple concludente.

După părerea noastră, cazul cel mai interesant, în ceea ce ne privește, este oferit de pictura Arborei (1541). Indicațiile deosebit de pertinente ale Corinei Nicolescu vor fi folosite frecvent în considerațiile noastre (v. *Arbore*, 1978).

În primul rînd, ne atrage aci frumusețea clasică a unor figuri feminine. Așa apare de-a dreptul uimitor chipul Sf. Marina. Făptura ei frumoasă exprimă acea limpezime și acea puritate, urmărite cu asiduitate de idealul clasic, îndeosebi din Renaștere. Dar și mai rar întîlnită la noi, în acea vreme, este draperia care o îmbracă. După tradiția răsăriteană, veșmintele trebuie să cadă întotdeauna grele, țepene, bidimensionale, deci fără cute și falduri. Cîtă deosebire față de acest vechi canon ne relevă vălul ușor, subțire, diafan, extrem de bogat în falduri care fac volute și șanțuri, îmbrăcînd-o pe Marina! Delicatele nuanțe de culoarea mării îi intensifică, parcă, transparența. Acest văl acoperă un alt veștmînt mai lung, în tonuri nobile de ivoriu, cu umbre ușor cafenii. Desigur că proporțiile nu sînt încă cele clasice, dar maturitatea rafinamentului artistic depășește cu mult vechiul schematism hieratic. Putem spune, în consecință, că acest chip aparține clasicismului.

Ne-am oprit la figura Marinei, dar există și alte aspecte care nu mai apar nicăieri la noi în acea vreme. Așa ar fi o compoziție în care viața Sf. Gheorghe rămîne un simplu pretext. Este, în fond, conceperea unui motiv

laic care reprezintă un banchet somptuos, cu împăratul încoronat, în capul mesei, cu invitați de ambele sexe, cu muzicanți ce țin în mîini instrumentele lor. Natural că execuția nu este, încă clasică, în adevăratul înțeles al cuvîntului, dar depășește simțitor — în sensul apropierii de natura renascentistă — vechiul hieratism. Totul ne apare neobișnuit pentru acea vreme.

Iată, însă, că explicațiile Corinei Nicolescu reușesc să lumineze misterul picturii de la Arbore. Autoarea respectivei monografii afirmă următoarele: „Mai mult decît în celelalte ansambluri de pictură moldovenească din secolele XV—XVI, certe detalii ale picturii de la Arbore denotă încă o particularitate, și anume cunoașterea directă sau indirectă a picturii italiene din partea pictorului". Această deslușire revelatoare se vede apoi precizată de Corina Nicolescu, în diferite moduri pe care nu le mai consemnăm, dar care întăresc categoric teza. Ceea ce mai avem, totuși, de adăugat este că acea cunoaștere „directă sau indirectă" a picturii italiene, din partea artistului, se grefează pe acea „forță imemorială", evocată de Focillon, adică pe ancestrala propensiune, nerealizată a poporului român, către echilibrul clasic.

În orice caz, genialul pictor moldovean al mai sus-discutabilului ansamblu rămîne pentru noi un promotor al apropierii de clasicism.

Deoarece, în proporțiile și în economia întregii noastre lucrări, am zăbovit prea mult cu pictura Arborei, nu vom mai prelungi exagerat capitolul de față, noi oprindu-ne doar, cîteva clipe, la frescele Voronețului. Genialitatea artistului — care poate fi considerat drept unul din marii artiști europeni — nu se mărginește la vestitul său „albastru", atît de frecvent invocat. Valențele sale sînt însă atît de multiple și de cuprinzătoare, încît merg — urcînd nenumărate trepte — de la gro-

tescul monstruos și hidos pînă la suprema elevație a purității. În această imensă gamă stilistică, un loc privilegiat ocupă și anumite trăsături pe care le-am identificat drept *clasice*.

Există, însă, aci un decalaj între draperiile adesea rigide — lipsite de nuanțe, demarcate de linii groase, convenționale — și *perfecțiunea* uimitoare a chipurilor umane. Ajungînd sus, la redarea figurilor, acea liniaritate aspră se încălzește, uneori pînă la dizolvarea în rafinata dulceață a penumbrelor. Tonurile brune ale epidermei fecioarelor degenerează în rozul obrajilor și se luminează parțial pe abia simțita convexitate a bărbiei și a buzei inferioare. Dacă mai adăugăm, la aceste calități, și varietatea, lipsită de violență barocă, a expresiilor care se arată, pe rînd, umile, mirate, resemnate, atente sau nedumerite, putem vorbi de o incontestabilă maturitate clasică a artei portretistice la pictorul Voronețului. Desigur că noi n-am putut suprinde atît de exact aceste expresii, așa cum au reușit, în sensul unei apropieri de clasicism, Maria Muzicescu și Sorin Ulcea (în *op. cit.*). Ne permitem, de aceea, să consemnăm unele intuiții ale lor, pe care le-am extras punctîndu-le, nelegate între ele: „...Atitudini de-o desăvîrșită eleganță... grația lor liniștită... nobila seninătate... calm surîzător...". În ampioarea „de orgă" a acestui ansamblu pictural, clasicismul reprezintă, însă, doar un singur registru. Cît de pregnant apare, totuși, el în impecabila sa perfecțiune!

Negreșit că există și alte momente de clasicism pictural în veacul al XVI-lea românesc. Ni se par, însă, cele mai pregnante frescele Arborelui și ale Voronețului. Relativ la alte domenii de creație, decît al arhitecturii și al picturii, primul gînd ni se îndreaptă către *Învățăturile lui Neagoe Basarab*. Această grandioasă operă de umanism oriental — la fel ca și edificiul Curții de

Argeș — reprezintă, chiar pe plan european, o anticipare a barocului. Pe noi ne-au solicitat, însă, exclusiv indiciile de clasicism românesc din secolele XV—XVI, care nu ne-au putut oferi alte mari surprize decît în arhitectură și pictură.

Exemple de clasicism incipient

De la detectarea unor *indicii preclasice*, și apoi a unor *indicii clasice*, am dori să trecem direct la privirea unui efectiv clasicism românesc, fenomen care debutează numai odată cu veacul al XIX-lea, avînd unele rădăcini puternice și în secolul precedent. Întreprinderea nu este tocmai ușoară, dat fiindcă sub aspect strict estetic prezintă unele dificultăți. Noi am deschis ochii către Occident numai în epoca romantismului. În mod oficial și pe planul mare al culturii, unii din poeții noștri cei mai reprezentativi din acel timp își bifurcau interesul către două obiective cu totul distincte unul de altul. Faptul, însă, n-a constituit o ocazie prielnică nici pentru unul nici pentru celălalt din cele două stiluri.

Primul din aceste obiective se identifică în tendința unei încadrări sincronice în romantismul european al acelei perioade. A doua aspirație, complementară sincronismului romantic și indiferentă față de aceasta, era de a umple golurile — punctele albe mai cu seamă în privința atîtor genuri literare, încă inexistente în literatura românească. O mare parte din aceste genuri, se dovedeau, totuși, incompatibile cu obligatoriul romantism al acelui moment. Ele puteau fi satisfăcute numai de depășitul clasicism, la care trebuia să se recurgă complimentar, cu

tot riscul anacronismului provocat de practicarea unui stil depășit; ținînd seama de aceste două tendințe, ivite ambele din impulsul unei absolute necesități, au apărut pe primul plan al culturii din acea epocă poeți bivalenți, ilustratori ai ambelor stiluri, poeți care urmăreau să fie totuși și actuali, și împlinitori ai unor lipsuri de care suferea literatura noastră.

În felul acesta se ilustrează, îndeosebi, Grigore Alexandrescu și Vasile Alecsandri. Ambii sînt, desigur, poeți romantici, Alexandrescu însă mai abordează și genurile clasice ale fabulei, epistolei și satirei [1], iar Alecsandri scrie comedii imitate, indirect sau chiar direct, după Molière. Ba chiar — deși exprimă mesajul unei epoci mai tîrzii — în *Fîntîna Blanduziei* identificăm titlul unei ode de Horațiu, iar în drama sa *Ovidiu* reproduce unele versuri chiar după *Athalie* a lui Racine [2].

Părerea noastră este că s-a exagerat valoarea unora din operele „clasice" ale acestor doi poeți. Ele continuă să aibă numai pentru noi un interes local. Nu le vedem ridicîndu-se deasupra creației clasice ale literaturilor care n-au fost discutate de noi. [3] Clasicismul lor este, mai curînd, produsul unei necesități de ordin național, decît al „inspirației" propriu-zise. Se surprinde aci procesul pe care Paul Cornea îl numește de *ardere a etapelor* (v. *Originile romantismului românesc*). De fapt, același fenomen are loc și în registrul traducerilor din acel timp, unde unul și același traducător, Heliade, tălmăcește și

[1] De fapt, în *Satira duhului meu* întîlnim vizibil auto-ironia romantică.

[2] v. Charles Drouhet, *Modelele franceze ale teatrului lui Alecsandri*, în *Studii de literatură română și comparată*, ed. Silvia Burdea, 1983.

[3] Excludem din această necruțătoare judecată a noastră două sau trei fabule de Alexandrescu, precum și dramele ultime ale lui Alecsandri, lucrări de o înaltă valoare artistică.

pe Lamartine, Byron sau Hugo, și pe Boileau sau Molière. Ceea ce lipsește în materie, fie de romantism, fie de clasicism, este, cu alte cuvinte, adîncimea, *autentictiatea*. Aceasta se va valorifica doar mai tîrziu, iar nu în cadrul incipient, de defrișare a unui teren străbătut de existențe amfibii clasico-romantice.

Se ivește, totuși, o mare excepție clasică și în acest timp. Excepție a cărei adevărată valoare a fost surprinsă abia în veacul nostru. Este vorba de Anton Pann. Arta sa nu mai este un fenomen de oportunitate social-culturală a momentului, ci provine din acea „forță imemorială", amintită de Focillon, integrîndu-se într-o contribuție efectivă a clasicismului românesc la patrimoniul universal.

Se va spune că este doar o adaptare, imitare sau chiar reproducere directă a folclorului. Iată, însă, ce afirmă George Călinescu despre una dintre cele mai de seamă creații ale lui Anton Pann: „*Povestea vorbei* este o falsă culegere folcloristică, întrucît Pann nu respectă autenticul țărănesc, ci împrestrițează graiul popular cu cel cult, obținînd adesea un efect cromatic uluitor" *(op. cit)*. Călinescu se referă aci doar la o singură creație a lui Anton Pann. S-ar putea, totuși, descoperi și în alte părți, unele inflexiuni, care să redea chiar „autenticul țărănesc". Aci avem de făcut o observație cu caracter mai cuprinzător. Instabilitatea sau fluiditatea creației populare, care curge modificîndu-se continuu de-a lungul mileniilor, alcătuiesc trăsături care nu pot fi generalizate sau absolutizate cu privire la întregul cuprins al folclorului. Asemenea trăsături rămîn valabile numai pentru registrul liric și pentru cel epic, singurele care s-au văzut exploatate de romantici. Înfăptuirile de ordin paremiologic rămîn, dimpotrivă, tot atît de fixe și de imuabile ca și produsele literaturii scrise. Asemenea

genuri, reduse la ultima limită expresivă, prezintă, prin scurtimea lor concentrată, un caracter nefungibil. Ele pot deține funcțiunea citatelor umaniste sau a vechilor modele utilizate ca atare de către clasici. Drept dovadă avem faptul că pînă și un Molière sau un La Fontaine utilizează asemenea expresii folclorice tradiționale. Așadar acest sector al folclorului folosit de Pann, departe de a-i infirma clasicismul, i-l omologhează categoric.

Pe de altă parte, am spus că ne preocupă numai marile valori — nu cele doar cu o simplă funcție istoric-culturală —, așa cum ne-au solicitat și cele din vechea arhitectură sau pictură. Mi se par judicioase în această privință următoarele cuvinte ale lui Ion Rotaru : „Arta lui Anton Pann stă, ca peste tot în opera sa — ca în *O șezătoare la țară*, *Povestea vorbei*, și *Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea*, capodopere de mare rezistență — în puterea de observație a caracterelor și a mediilor..." *(Forme ale clasicismului în poezia românească pînă la Vasile Alecsandri*, 1979).

Aceste din urmă observații ne arată că avem de-a face cu un clasic de înaltă factură. La rîndul lor, adîncile intuiții ale lui George Călinescu sînt și mai pregnante : „Arta e clasică, îndreptată spre observația morală, de altfel cu mari îndemînări tehnice (rime interioare, armonizare a culorilor țipătoare). O galerie de caractere este alcătuită numai dintr-o combinație obiectivă de proverbe și zicători, pline de nuanțe invizibile, de o truculență genială." *(op. cit.)*

Iată, deci, pe marele clasic cu care debutează literatura noastră modernă. Nici un efort de adaptare la unele modele culturale din afară, ci total profund personal, extras din valorile umaniste autohtone, cu alte cuvinte, din acea „forță imemorială" pe care am sur-

prins-o cu veacuri înainte la artiștii Arborei sau Voronețului.

Desigur că există și alte figuri de poeți clasici în prima jumătate a veacului trecut, nici unul n-a atins, însă, nivelul și forța reprezentativă în realizarea unui specific clasicism românesc — capabil să îmbogățească patrimoniul universal al acestei noțiuni stilistice — ca Anton Pann. De aceea, trecem, de la discutarea poeziei la privirea unei alte arte care s-a ilustrat puternic în acel timp, și încă cu mult înainte.

Este vorba de arhitectura laică românească, la fel de desconsiderată, ca și poezia lui Anton Pann, pînă în veacul nostru, ba chiar pînă în ultimele decenii. În acest domeniu avem de făcut aceleași observații ca și cu privire la poezia vremii respective. Nu expresiile clasice sau, mai curînd, neo-clasice, venite din afară ne interesează pentru acel moment. Palatul Ghica-Tei sau palatul Știrbei din București, precum și palatul domnesc al lui Cuza, din Iași, ca și atîtea altele de acest gen, nu aduc absolut nici o contribuție în aria clasicismului european. Similar cu cazul poeziei, ne solicită exclusiv, și aci, o efectivă arhitectură clasică românească. În această privință, o descoperire epocală este aceea a arhitectului Constantin Joja. (*Actualitatea tradiției arhitecturale românești*, 1984). În consecință ne vor folosi ca puncte de plecare pentru considerațiile noastre o mare parte din ideile sale (complet noi în cultura românească).

Am amintit că locuința țărănească de la noi prezintă pronunțate indicii pe care le-am numit preclasice. Iată, deci, primul germene de unde se va dezvolta, în cadrul urbanistic din veacul al XVIII-lea și mai cu seamă de la începutul veacului trecut, adevăratul clasicism arhitectural românesc. „Arhitectura urbană în Țările Românești — spune Constantin Joja —, ca de altfel în toată istoria

arhitecturii, este rezultatul trecerii în major a arhitecturii țărănești". O asemenea „trecere în major" se realizează, mai întîi, printr-o amplificare în lung și în lat a casei de țară și apoi prin închiderea prispei sau pridvorului cu un perete vitrat. Originea pur românească, și nu balcanică, a „geamlîcului" stă la baza descoperirii lui Constantin Joja, descoperire bazată pe exclusiva realitate a faptelor.

Pe de altă parte, am spus că elementele cosmice din care se află alcătuită arta clasică — spre deosebire de alte stiluri — sunt *pămîntul* și *aerul*. Or, din aceste două elemente, predominant rămîne primul din ele, potrivit ideii noastre despre *spațialitatea* clasică — o spațialitate plină și densă, sub chipul unei concentrări masive de materie. Iată, însă, că arhitectura urbană românească, avînd la origine casa de țară, este poate singura expresie a clasicismului — cel puțin pe plan european — unde nu mai apare dominant *pămîntul*, ci *aerul*. *Acest* aer limpede nu mai este doar mediul de proiectare sau agentul de valorificare a artei clasice, ci însuși materialul ei. Faptul se recunoaște după două indicii precise, și anume pereții vitrați, care neagă impresia „unei solide existențe materiale", precum și „detașarea clădirii de sol prin stîlpii parterului". Este un clasicism care ar fi entuziasmat pe Le Corbusier — acest îndrăgostit de aer, ca material arhitectonic —, deoarece tradiționala arhitectură urbană românească rămîne, totodată, și o anticipare protocronică a spiritului modern în arta clăditului.

Din nefericire, asemenea exemple de construcții urbane, cu „geamlîc" — hanuri sau locuințe particulare — construcții existente atît la București, cît și în alte orașe din țară, au dispărut. Cele puține rămase, printre care, încă din plin veac al XVIII-lea, casa Melic din Capitală, mărturisesc despre existența unui precla-

sicism la noi, chiar din acel timp. Faptul reiese din „perfecțiunea plastică", pe care au atins-o asemenea clădiri, ca și din formele lor „capabile să transmită ritmurile interioare, calmul, siguranța, lipsa de neliniști sufletești..." Ce atribute pot fi mai adecvate ideii de clasicism? Dacă la acestea mai adăugăm înlăturarea „pitorescului" artificial romantic, înlocuit prin poezia intrinsecă a unor ritmuri simple și armonioase, putem vorbi, într-adevăr, de o arhitectură clasică, integral specifică nouă, și care constituie o contribuție efectivă în istoria acestui stil.

În alte arte ale epocii respective se pot detecta mai greu expresii românești ale clasicismului, de o pregnanță atît de autentică, așa cum ne relevă poezia sau arhitectura timpului. Numai într-nsele dăinuie, puternic actualizată, acea „forță imemorială", care conține potențial trăsăturile unui clasicism românesc. Iar caracterul său neretoric exclude dintr-însul orice umbră barocă sau romantică.

Maturitatea

Abia în ultima jumătate a veacului trecut și mai cu seamă în incinta literar-filosofică a *Junimii* pot fi surprinse expresii plenare de efectivă maturitate a stilului. Acum se stabilește, prin Maiorescu, spiritul critic în cultura românească, spirit care, în adevărata sa funcțiune apreciativ judecătorească, aparține aproape integral clasicismului.

Titu Maiorescu reprezintă un model desăvîrșit în această privință. Altădată am comparat chiar acțiunea sa critică cu aceea a *sculptorului*. Maiorescu are aceeași

tendință a eliminării de materie ca și cioplitorul în piatră sau în lemn. Faptul este cu mult prea cunoscut pentru a mai fi relevat în toate detaliile. El combate „beția de cuvinte", excesul formelor goale fără acoperire într-o echivalentă substanțialitate a fondului, improvizațiile lipsite de temeiul realității, scrierea incorectă și chiar imperfectă. Este legislatorul unei epoci clasice, așa cum a fost Boileau în Franța.

Acest clasicism se mai află omologat și de conservatorismul său. Și tot ca la clasici, spiritul conservator nu se identifică cu unul retrograd, confuzie de care s-au lăsat amăgiți mai tîrziu exponenții sociologismului vulgar. În sfîrșit, tot aceștia îl declară, în mod superficial, un simplu campion al „artei pentru artă". Corolarul ar fi atunci o directă identificare a sa cu doctrina Parnasului. Este tot ce poate fi mai depărtat de spiritul lui Maiorescu, pentru care realizarea operei de artă constituie un act, totodată, etic și estetic. Nu există nici o trăsătură a clasicismului de care să fie străin Maiorescu. În această integralitate clasică intră categoric și cunoscutul său „olimpianism".

Totuși, n-am aminti de perfectul clasicism al acestui om care a deținut un rol colosal în cultura noastră, dacă n-ar fi aci vorba de un clasicism specific românesc. Și ne referim la capodopera polemică a lui Titu Maiorescu, *Beția de cuvinte*, îndeosebi la nucleul acestei polemici, cuprinse în „dosarul V. A. Ureche".

Caracterul specific românesc al acestei polemici-comedii apare în lipsa sa de retorism și de grandilocvență, corelativă cu acea *oralitate* a stilului, proprie atîtor clasici români. La aceasta contribuie inflexiunile sale familiare: „Mai bine se făcea lucrul desigur în acest chip, dar de tot bine tot nu se făcea... Gluma noastră literară (glumă și nu prea)... să-și susțină cele 7 erori

ale d-sale cu orice preț, vom vedea îndată cu ce preț..." Structura acestor turnuri orale de mare efect se ouprind în nuanțata duplicitate a termenilor, prezentați mai întîi în context asertoric și, imediat după aceea, într-unul dubitativ sau chiar negativ („*Mai* bine se *făcea*... tot nu se *făcea bine*; *gluma* noastră... *glumă* și nu prea; cu orice *preț*... vom vedea îndată cu ce *preț*"). La aceasta se adaugă unele întrebări hazlii-indignate, în ton familiar: „De unde-o scoate... ? ce-o fi căutînd...?". În sfîrșit, caracterul etic românesc — am putea spune chiar în spiritul țăranului nostru, cu tot aristocratismul maiorescian — se relevă în reducția *hybrisului* la modestie, la discreție, la prudență. Odată cu Titu Maiorescu putem spune că marele clasicism nu mai tatonează la noi, ci merge pe un drum sigur, atît național cît și universal.

În cadrul strictei noastre preocupări vom trece peste Eminescu, care a realizat ceea ce poate numai Dante a reușit la același grad. A făcut, adică, să încapă „nemarginile" infinitului din uriașa-i arie lăuntrică în limitele perfectelor sale cadențe clasice. Pe lîngă aceasta, Eminescu, asemenea celor cinci sau șase poeți pe care-i considerăm drept cei mai mari ai lumii sau cel puțin ai Europei, a prezentat, totodată, o *summa* a trecutului, o largă vibrație a prezentului și o trăire anticipatorie a viitorului. Negreșit că în toată această imensă sinteză intră și un registru clasic al său. Totuși, fiindcă în această problemă am expus complet, altădată, poziția noastră [1], vom trece mai departe să privim succint clasicismul lui Ion Creangă.

[1] v. *Romantism și clasicism la Eminescu* în *Dialoguri-Contribuții la valorificarea moștenirii clasice și romantice în literatura română și germană*, (coordonatori Al. Opera-Walter Dietze), 1982

Aci am avea de adus aceleași replici la unele eventuale obiecții, ca și în cazul lui Anton Pann. Creangă nu folosește elementul fluid, nefixat al liricii și epicii populare, ci promovează, dimpotrivă, caracterul imutabil al structurii paremiologice, atît de adecvate clasicismului.

Un asemenea caracter definitiv, la care nu se mai poate adăuga și din care nu se mai poate reduce nimic, prezintă întreaga artă a lui Creangă. Adesea, cadențele frazei sale sunt atît de perfecte, încît Tudor Vianu a reușit să le dea și forma tipografică a versurilor (v. *Arta prozatorilor români*, I, 1941). Desigur că întreaga atmosferă a scrierilor sale se păstrează în spirit popular. Cu totul opus, însă, acestui spirit se arată a fi laboriozitatea extremă — exigența față de sine a scrisului său.

O falsă problemă legată de clasicismul său pare a fi provocată de tematica basmului. O asemenea tematică se vede folosită îndeosebi de romantici. Clasicii utilizează, cel mult, fabulosul mitic greco-latin, transmis pe cale cultă, iar nu cel popular național. Ori tocmai pe acesta din urmă îl are în vedere Creangă, asemenea romanticilor. Marele nostru povestitor clasicizează, însă, basmul. O mare parte din făpturile sale fabuloase nu stîrnesc uimirea sau fiorul, ci amuzamentul, asemenea unor măști comice.

În sfîrșit, se mai ivește încă și o altă dificultate aparentă, în ceea ce privește stabilirea exactă a clsicismului său. Este, anume, tematica *Amintirilor*. Am spus că, în general, clasicismul exclude, din obiectivele sale atît copilăria cît și bătrînețea, preferînd nu vîrstele cu funcțiune provizorie, ci cele care se situează pe o aproximativă linie de stabiltate. Iată, însă, că *Amintirile din copilărie* nu răspund acestei exigențe clasice. Împrejurarea ne îndeamnă să evocăm aci o interpretare interesantă, aceea a lui Petru Poantă, care afirmă următoarele :

„Spațiul *Poveștilor* ori al *Amintirilor*... nu este, în esență, unul real, oricît de exacte par itinerariile eroilor. Este un spațiu imaginar, care seamănă cu o enormă piață publică, în care au loc reprezentanții carnavalești" (v. *Scriitori români*, coordonator M. Zaciu, 1978). În acest context — poate exagerat de Petru Poantă, dar în nici un caz falsificat — copilul *Amintirilor* nu mai este pentru Creangă un subiect propriu-zis al scrierii, adică un scop în sine, ca la artiștii baroci, romantici sau moderni, ci un simplu instrument provocator de scene bufe — de carnaval — sau doar un factor implicat în asemenea scene. Or, motivul „carnavalesc", deși transmis și la alte stiluri, este (inițial și în esență) unul clasic, legat de fondul originar al comediei. Mai există aci și o trăsătură destinată să densifice clasicismul artei lui Creangă, trăsătură care i-a scăpat lui P. Poantă. În general, tonul „carnavalesc" este spontan, ușor, cu caracter de improvizație. Dimpotrivă, la Creangă păstrîndu-se întocmai atmosfera și spațiul de carnaval, evocarea se vede temeinic gîndită și cu grijă elaborată, în vederea unei realizări depline a *perfecțiunii* artistice.

Clasicismul lui Ion Creangă nu mai este nici el parafraza vremii, fenomen dezvoltat ca atare în afară. El se distilează din adîncul în timp al pămîntului, din „forța imemorială" a acestui pămînt.

Dacă, la scriitorii priviți pînă acum, spiritul românesc, în latura comicului, reiese din geniul polemic al lui Maiorescu și din cel scenografic carnavalesc al lui Creangă, la Caragiale va rezulta din efectiva factură a comediei. El s-a emancipat complet de tutela directă sau indirectă a lui Molière.

Caragiale, este, ca și Creangă, sub aspectul semnificației valorice, un plurivalent. Despre amîndoi s-a vorbit, pe bună dreptate că anticipă, în creațiile lor, unele fenomene literare de poziție extremă ale veacului nostru, printre alte, absurdul și antiliteratura. Și totuși nimeni nu este mai clasic decît acești doi scriitori. În ceea ce îl privește pe Caragiale, faptul s-a cunoscut încă din timpul vieții sale. Stilul său este impecabil, de-o rigoare extremă, bazată pe principiul reducției clasice. După cum se știe, asemenea trăsături pledează puternic pentru un pur clasicism al celui ce a scris *O scrisoare pierdută*. Nu vom mai stărui, însă, asupra acestor trăsături, fiind de mult arhicunoscute.

Ne interesează, în momentul de față, numai prin ceea ce aduce nou Caragiale în comedia clasică universală. Este anume, în *O scrisoare pierdută*, realizarea *comicului colectiv*. Să ne înțelegem, însă, în privința sensului pe care îl acordăm acestei noțiuni. Comedii cu titluri plurale avînd în vedere nu o persoană, ci o categorie colectivă, are și Molière : *Femeile savante*, *Prețioasele ridicole*, *Supărătorii* etc. La Caragiale este, însă, nu numai atît, ci și în *lupta comică* între două grupuri sau colectivități rivale. Ele ridică, astfel, comedia clasică atît la structura cît și la amploarea unei epopei eroic-comice. Aceasta, însă, fără nici o influență străină a genului, fără *ottava rima*, fără ecouri venite de la poeții occidentali, ca în cazul creației lui Budai-Deleanu, poet, de altfel, mai mult baroc decît clasic. (Negreșit că această distincție nu impietează cu nimic asupra geniului de care a dat dovadă autorul *Țiganiadei*).

Caragiale este, însă, exclusiv al nostru și, tocmai prin aceasta, al tuturor marilor culturi. El rămîne universal nu numai prin faptul că anticipă unele noi curente

literare, ci și prin aceea că aduce o mare contribuție în materie de comedie clasică.

Firește că, în ultima jumătate a veacului trecut, clasicismul românesc nu se exprimă doar prin termenul intraductibil al *hazului*, asociat desigur cu o intensă laboriozitate. În acest cadru mai intră și ultimele drame ale lui Alecsandri, împreună cu o parte din *Pasteluri*. Unele pagini ale lui Odobescu sînt cuprinse în aceeași categorie. Dar marea pondere a acelei vremi n-a fost exclusiv clasică, așa încît nu putem integra, în preocupările noastre, toate valorile literare ale epocii respective.

Singura artă, care atinge altitudinea nivelului literar, în *epoca de aur* a literaturii române, — așa cum, pe bună dreptate, numește George Munteanu acea mare perioadă de creație. *(Istoria literaturii române — Epoca marilor clasici,* 1980) —, este pictura. În general însă, pictorii români ai vremii, ca și cei de mai tîrziu din tot veacul nostru, nu sînt *liniari*, ci *coloriști*. Ei au, deci, o mai redusă atinență cu clasicismul decît scriitorii timpului. Astfel, cel mai de seamă pictor al nostru, Nicolae Grigorescu, este de-o sensibiltate intens romantică. A trecut prin toate stilurile, începînd de la frescele clasice ale Agapiei — cu totul neprezentative pentru autentica sa personalitate — și pînă la manierismul creației ulterioare. Adevăratul Grigorescu este acela al peisajului sugestiv, al vibrației de frunzișuri, cu interstiții de pîlpîiri solare care cad și luminează puternic solul umbrit, în rest, de pădure, sau al orizonturilor nesfîrșite unde pămîntul se contopește cu cerul într-o ceață luminoasă. Portretele sale din lumea rurală, deși impecabile, tră-

dează, totuși, o atitudine sentimentală, cu intenții de pitoresc ilustrativ. Unele ating, însă, nivelul marii arte clasice. Așa este printre altele, chipul *Țărăncii din Muscel* (Muzeul de Artă al Republicii), unde, împresurat de nimbul maramei, se desprinde puternic reliefat, aproape renascentist, superbul oval al feței. Natural că, din arta atît de cuprinzătoare și de plurivalentă a marelui Grigorescu, se desprind și elemente de clasicism, fără a caracteriza, însă, întru totul, structura sa umană, mai curînd romantică.

Deși tot colorist și de preferință tot peisagist, emulul său mai tînăr, Ion Andreescu, este de o factură cu mult mai apropiată de clasicism. El creează — așa cum surprinde, cu subtilitate, Radu Bogdan — o „artă plină de sentiment, dar nesentimentală". În această din urmă trăsătură am vedea noi o distincție fundamentală față de Grigorescu. Dar mai sunt și alte trăsături care îl trag pe Andreescu înspre clasicism.

Mai întîi, el nu *visează* — așa cum face adesea marele său contemporan —, ci *scrutează* lucid. Faptul nu-l apropie, totuși, nici de realism, în sensul unui Millet sau al unui Courbet. El nu redă, ca ei, realitatea zilnică, ci esența perenă a acestei realități, puricată de atîtea detalii, exprimate în compoziții pe teme cotidiene *(Mamă dînd supă copilului ei, Înmormîntare la Ornans, Bună ziua, domnule Courbet*, etc.), detalii, desigur și ele reale, dar nu adînc semnificative. Andreescu este, dimpotrivă, un evocator al permanențelor stihiale, îndeosebi al *pămîntului*. Viziunea sa apare încărcată de materie grea, compactă, de acea *„pămîntitate"*, după expresia lui Andrei Pleșu *(Pitoresc și melancolie*, v. cap. *Melancolia lui Andreescu și pămîn-*

tul stihial). Deși pictor al naturii, este mai curînd al unei naturi nude, pietroase, pămîntoase, lemnoase. Îi plac formele tari, nepitorești ale copacilor, complet neîmbrăcați, desfrunziți, un fel de parafraze vegetale ale nudurilor umane de atleți mușchiuloși cu carnea dură ca osul. Este această privelește, am spune osoasă, a florei predilectă mai curînd unui sculptor, deși acesta se atașează, prin excelență, de formele umane. Totuși, nu altul decît tot un sculptor este acela care spunea, astăzi, următoarele : „Inteligența plastică a naturii s-a întrecut pe sine făcînd arbori" (Album *Ion Vlasiu, Prefață* Dan Grigorescu, 1970). Această preferință sculpturală față de elementul cel mai dur al vegetației, precum și de lutul tare din care el crește, este o notă care îl apropie pe Andreescu de clasicism.

Cu atît mai clasic va deveni el într-unele din portretele sale. Ne gîndim, mai ales, la minunatul său *Autoportret,* pictat în anul care îi precede moartea. Nimic retoric sau pitoresc în acest autoportret, în care nu se vede altceva decît expresia discreției, a modestiei, a stăpînirii de sine, calități care reies dintr-o desăvîrșită proporționare a volumelor, executată cu o virtuozitate de sculptor.

Independent, totuși, de motivele alese, unele însușiri fundamentale ale lui Andreescu sînt tot clasice : lipsa de retorism, noblețea, avîntul reținut, sobrietatea, măsura, echilibrul, maturitatea. Toate acestea fac dintr-însul, dacă nu totdeauna *stilistic,* în orice caz *tipologic,* un clasic perfect.

Deși au mai existat artiști mari în acel timp, ilustrînd atît actele pe care le-am evocat cît și alte domenii artistice, nu sunt totuși exponenții esențiali ai clasicis-

mului. Ei au avut, mai mult, un imens rol pedagogic, fundînd la noi, sculptura (Ion Georgescu), arhitectura (Ion Mincu) sau grafica modernă (Gabrile Popescu). Dintre aceștia mai apropiat de un autentic spirit românesc pare a fi Ion Mincu, arhitect de-o incontestabilă originalitate. Arhitectura sa, însă, ca și pictura lui Grigorescu, nu este străină de un pitoresc demonstrativ, expresie a unei sensibiltăți, mai curînd, romantice. De aceea, ca și contemporanii săi în sculptură sau grafică, merită a fi amintit cu elogii în alt context decît al nostru.

Există două rațiuni care ne îndeamnă a ne opri aci. Mai întîi, faptul dovedit că există o *maturitate* clasică în arta românească face inutilă îmbogățirea acestei dovezi cu alte exemple ulterioare ale stilului, oferite de veacul nostru. Este cazul a repeta că noi n-am intenționat să prezentăm o *istorie* a clasicismului românesc, ci numai o demonstrare a existenței sale plenare, ceea ce a putut să ilustreze ultima jumătate a veacului trecut.

Mai există, în sfîrșit, o a doua rațiune a limitării noastre, care ne privește, mai mult, pe noi personal. Nu ezităm, totuși, să o dăm publicității. Am dorit, anume, în acord cu materia tratată, să păstrăm și noi, prin limitare, o cît mai posibilă clasicitate a discursului. Nu spunem că am reușit, dar am făcut tot ce ne-a stat în putință ca să reușim.

Bibliografie sumară

1. *Antal, Frederick — Clasicism și romantism și alte studii de istoria artei* trad. Teodor Boșca, Meridiane, 1971 (după *Clasicism and Romanticism*, London, 1966).
2. *Argan, Giulio Carlo — De la Bramante la Canova*, trad. G. Lăzărescu, Meridiane, 1974.
3. *Berthelot, Réné — La sagesse de Shakespeare et de Goethe*, Gallimard, 1930.
4. *Constantinescu, I. — Introducere în literatura clasică*, Junimea, 1978.
5. *Curtius, Ernst Rober — Essai sur la France*, trad. Jacques Benoist Méchin, Grasset, 1932.
6. *Hourticq, Louis — Histoire générale de l'art — France*, Hachette, 1911.
7. *Humboldt, Wilhelm von — Aesthetische Versuche über Goethes Hermann und Dorotheea*, Ed. IV, Braunschweig, Vieweg, 1882.
8. *Marino, Adrian — Clasic, Clasicismul, Clasicitate. Clasic și modern în Dicționar de idei literare*, Eminescu, 1973.
9. *Maşek, Victor Ernest — Un dialog al clasicismelor în De la Apollo la Faust*, Meridiane, 1978.
10. *Munteanu, George — Istoria literaturii române — Epoca marilor clasici*, Editura Didactică și Pedagogică, 1980.
11. *Păcurariu Constantin — Clasicism și tendințe clasice în literatura română*, Ed. II, Cartea Românească, 1979.
12. *Rodin, Auguste — L'art (Entretiens réunis par Paul Gsell)*, Grasset, 1924.

13. *Rotaru, Ion — Forme ale clasicismului în poezia românească pînă la Vasile Alecsandri*, Minerva, 1979.
14. *Rusu, Liviu — Eschil, Sofocle, Euripide*, Ed. II, Edit. Tineretului, 1968.
15. Séillères, E. — *De la déesse nature à la deesse vie*, Alcan, 1931.
16. *Strich, Fritz — Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*, Ed. III. München, 1928.
17. *Tapié, V.L. — Barcque et classicisme*, Paris, 1957.
18. *Vianu, Tudor — Asupra ideii de perfecțiune în artă* în *Studii de filosofie și estetică*, Casa Școalelor, 1939.
19. *Vianu, Tudor — Idealul clasic al omului*, Ed. 1975, Edit. Enciclopedică.
20. *Walzel, Oskar — Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Potsdam, Athenaion. 1929.
21. *Winchkelmann, Johann Joachim — Ewiges Griechentum* (Selecție de texte din scrierile sale), Stuttgart, 1943.
22. *Wölfflin, Heinrich, — Die Klassische Kunst*, Ed. IX. Basel-Stuttgart, 1968.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Sumar

Prezentare 5

STRUCTURA

Introducere 8
Clasicism absolut : virtuțile cardinale 13
Clasicismul relativ 15
„Clasic sănătos — romantic bolnav ?" 18
Spațialitate 21
Clasicismul și elementele cosmice 25
Organicul clasic 28
Mimesis incompletă 32
Dominanta operei 35
Clasicism și parnasianism 38
Tradiția ca inovație 41
Linia continuă 43
Claritate concentrată 46
Osmoza abstract-concret 49
Asociația prin contiguitate 54
Închiderea între domenii artistice 58
Închiderea circumscrisă a vîrstelor și caracterelor 61
Stil clasic și manieră clasică 65
Sublimul clasic 70
Comicul clasic 72

RELAȚII

Istorie și perenitate 78
Clasicism și umanism 82
Caracterul juridic și sentențios 87
Didacticism 91
Clasicism și civism 97
Clasicism și comportament 103
Antropocentrism 106
Spirit domestic 110
Clasicizarea subiectivă a trecutului în receptivitatea modernă 114
Variante pseudo-clasice în veacul nostru 117
Sociologia clasicismului 121
Încheiere explicativă la partea teoretică 128

SCHIȚĂ SUMARĂ PENTRU UN CLASICISM ROMÂNESC

Indicii preclasice 134
Indicii clasice 138
Exemple de clasicism incipient 144
Maturitatea 150

Bibliografie sumară 160

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1985

LECTOR : DOINA URICARIU DROGEANU
TEHNOREDACTOR : ELENA PREDA

APĂRUT 1985. BUN DE TIPAR 4.06.1985.
COLI TIPAR 10,25.

TIPARUL EXECUTAT SUB COMANDA NR. 283 LA
I. P. „13 DECEMBRIE 1918"
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

BCU "LUCIAN BLAGA" CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Totdeauna clasicismul
va însemna dacă nu o prezență,
cel puțin obiectul
unei dorințe.
În zilele noastre frămîntate,
cine nu dorește liniștea,
echilibrul, armonia
și frumusețea ?
Este tot ceea ce așteptăm
să ne ofere cadențele
clasice, care ne îmbie
cu un elevat repaos
în gustarea eternității.

Sinteze

S

Editura Eminescu

Lei 6,75

BCU CLASICI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY